

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« LA VRAIE VIE EST AILLEURS » : LA POÉTIQUE DE LA MALADIE DANS L'ŒUVRE NARRATIVE
D'ANNE HÉBERT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CATHERINE OUELLET

MARS 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Luc Bonenfant, mon directeur de recherche, pour m'avoir guidée dans mes intuitions et m'avoir accompagnée jusqu'à l'aboutissement de cette recherche. Ses qualités d'enseignant et de chercheur m'ont été d'une aide précieuse dans l'écriture de ce mémoire. La confiance qu'il m'a témoignée dès le départ m'a permis de jouir de toute la liberté dont j'avais besoin pour pousser plus avant ma réflexion et mes habiletés de recherche. Il a su trouver l'équilibre parfait entre remises en question et encouragements. Je le remercie aussi pour son écoute, sa disponibilité et son aide, toujours gracieusement et si généreusement offertes.

Je désire témoigner de toute ma gratitude à Jean-Marc et Mireille, mes parents. Ils m'ont encouragée et soutenue sans relâche au cours des dernières années, et ce, à tous les niveaux. Ils m'ont transmis le goût des études, leur sens critique et leur persévérance. Leur fierté à mon égard, souvent exprimée, m'a plus d'une fois donné la motivation de continuer. Je leur dois tant, plus que je ne pourrais ici le dire.

Je remercie ma sœur Noémie et mes amis, pour m'avoir régulièrement sortie de la solitude des livres. Vous êtes ma grande famille.

Je réserve un merci tout spécial à Matthieu, mon mari, qui a contribué à faire de la dernière année une aventure bien plus grande que ce projet de mémoire. Ta compréhension, ta patience et tes encouragements représentent un support inestimable et rendent mon quotidien plus heureux. Merci de me faire sentir, encore et encore, la meilleure à tes yeux.

Ce mémoire a bénéficié de l'appui financier du CRSH (Conseil de recherche en sciences humaines du Canada) et de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal. L'existence de bourses d'excellence telles que celles-ci m'a permis d'accorder plus de temps à la recherche qui me passionnait.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE DÉRÈGLEMENT DES SENS HÉBERTIEN.....	14
1.1 Rimbaud et les <i>Lettres du Voyant</i>	15
1.2 Le dérèglement des sens perceptifs.....	18
1.3 Le dérèglement des sens langagiers et le délire.....	28
1.4 L'aspect raisonné du dérèglement des sens.....	33
CHAPITRE II	
LA VIE ONIRIQUE DANS LES RÉCITS HÉBERTIENS.....	38
2.1 La recherche d'une « vraie vie » ailleurs.....	38
2.2 Une typologie de la vie onirique : définitions du rêve et du songe.....	43
2.3 Rêve et poésie.....	49
2.4 Le rêve dans les récits hébertiens.....	51
2.5 Le songe dans les récits hébertiens.....	56
CHAPITRE III	
« LE MONDE EST MA REPRÉSENTATION » : LE SPECTACLE INTÉRIEUR DES PERSONNAGES HÉBERTIENS.....	65
3.1 Les hallucinations.....	65
3.2 Remise en question des concepts de « réel » et de « réalité ».....	69
3.3 « Le monde est ma représentation ».....	71
3.4 « The world's a stage ».....	73

CONCLUSION.....	82
BIBLIOGRAPHIE.....	92

RÉSUMÉ

Dès que l'on considère l'ensemble de l'œuvre narrative d'Anne Hébert, il est frappant de voir que presque tous les textes – romans *et* nouvelles – contiennent des personnages fiévreux, souffrants et/ou alités. La récurrence de ce thème importe qu'on lui prête attention et, sûrement, qu'on l'aborde à partir d'une nouvelle approche. En effet, jusqu'ici, il semble que la critique n'aurait pas tant cherché à comprendre les maux des personnages sous l'angle de la poétique de la maladie ni sous l'angle de la poétique du dérèglement, chère aux Symbolistes. C'est ainsi que le thème de la maladie, étudié à partir de la critique thématique et en regard de la *poétique* hébertienne, pourrait bien apporter de nouvelles lumières sur la vision du monde propre à Anne Hébert et sur son univers imaginaire. À travers les principaux thèmes qui se déploient autour du noyau thématique de la maladie dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, on voit se dessiner une volonté d'élévation vers une « surnature » d'inspiration baudelairienne. Cette surnature représente pour les héros une « vraie vie », ailleurs, plus susceptible que la réalité quotidienne de réaliser leurs aspirations intérieures. En effet, le « dérèglement des sens » hébertien, en amenant à la fois un renouvellement de la perception sensorielle, du délire, des phénomènes oniriques et des hallucinations – bref, en affirmant la subjectivité de l'esprit – tend à brouiller les dichotomies existentielles qui tiraillent les protagonistes. Les réalités visibles et invisibles, le corps et l'esprit, la raison et l'imagination s'organisent alors sous un rapport plus harmonieux. Ainsi se dessine donc la possibilité pour Catherine, Stella, Élisabeth et Julien d'être réconciliés avec eux-mêmes et avec l'unité de l'univers. Creusant dans un premier temps le dérèglement des sens perceptifs et langagiers, nous voyons que les procédés poétiques comme la correspondance et la synesthésie ouvrent la perception ordinaire du monde sur une perception extraordinaire du monde. L'« état poétique » du personnage l'introduit aux rêves et aux songes, qui se présentent comme les moyens d'accession privilégiées à la surnature. La participation de l'onirisme dans les quatre récits étudiés contribue également à intégrer à la banalité du réel le sacré du langage poétique et une part de mystère. Les hallucinations sont finalement conçues comme des témoins surnaturels d'une autre vie. Ils déambulent au sein d'une réalité factice qui prend soudainement des airs d'un théâtre.

Mots clés : Anne Hébert, critique thématique, poétique, maladie, délire, rêve, songe, hallucination, théâtre, *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska*, *L'Enfant chargé de songes*

INTRODUCTION

Thème récurrent chez Anne Hébert, la maladie reste surtout étudiée par la critique en fonction du cheminement identitaire des personnages. Pensons notamment à Daniel Marcheix (2005) et à Mélanie Beauchemin (2011) : ils suggèrent tous deux de considérer la maladie comme un moment narratif important, qui de la quête identitaire des personnages¹, qui de leur transformation physique et psychologique². Maurice Émond (1984) évoque quant à lui la participation de ce thème à l'univers symbolique de l'œuvre, sans toutefois en approfondir la signification³. Dans cette perspective, il apparaît que l'étude du rôle joué par la maladie sur le plan de la poétique hébertienne peut encore être approfondie.

Nous suggérons donc de poursuivre les réflexions qui ont précédé en nous attachant à ce que nous nommons une « poétique de la maladie ». Notre recherche vise à étudier la spécificité de l'écriture d'Anne Hébert par rapport à une thématique bien précise, la maladie, en cernant sa contribution esthétique au sein de l'œuvre. Il importe en effet de se pencher sur la signification de la maladie dans les récits hébertiens en interrogeant la valeur singulière qui est cédée à ce thème et aux particularités narratives qui marquent ce type d'épisodes. Notre hypothèse repose sur le postulat que la maladie ouvre la réalité physique à une autre, psychique, dite « surnaturelle », au sens que Baudelaire donne à ce terme quand il écrit que le sentiment surnaturel est « la puissance d'ascension vers les régions supérieures, un entraînement, un vol irrésistible vers le ciel, but de toutes les aspirations humaines⁴ ». Nous verrons que l'ambiguïté entourant la provenance des maux est représentative d'une ambiguïté plus générale : celle du concept de réalité. La réalité physique et la réalité psychique, le plus

¹ Daniel Marcheix, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Québec, L'instant même, 2005, 544 p.

² Mélanie Beauchemin, *Dynamiques transgressives et subversions du désir dans l'œuvre narrative d'Anne Hébert*. Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011, 199 p.

³ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1984, 390 p.

⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, « Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts : Ingres », texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 589.

souvent disjointes, mettent les personnages hébertiens dans un conflit sans fin. Or, ce qu'affirme la maladie dans l'œuvre hébertienne, c'est précisément un désir de vivre dans un univers réunissant pleinement les différentes facettes de la réalité, surnature et réel, raison et imagination, monde physique et monde psychique. En prenant appui sur *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, nous chercherons donc à démontrer que la maladie provoque chez les personnages principaux un « état poétique ». À travers la découverte poétique de l'univers que ce dernier inaugure, le personnage malade est réconcilié avec lui-même ainsi qu'avec les dichotomies qui fractionnent l'individu et le monde. Le dérèglement des sens hébertien, autrement dit, est l'occasion pour le personnage d'entrer en harmonie avec les différentes sphères du monde, de correspondre avec elles et, ainsi, d'accomplir un acte de création poétique.

Le choix des quatre œuvres de notre corpus s'explique d'une part par certaines de leurs similarités : elles mettent toutes en scène une maladie dont la cause est ambiguë et qui affecte un personnage aux dispositions et facultés dites « normales » – du moins jusqu'à ce que le songe leur confère un pouvoir inédit. En excluant les autres romans ou nouvelles, nous voulions éviter l'étude des personnages marginaux et fantastiques comme les vampires, les sorcières et les esprits fantomatiques; au contraire, nous préférions nous concentrer sur des personnages « ordinaires » comme Catherine, Stella, Élisabeth (bien qu'elle-même se déclare sorcière [K, 131 et 190]) et Julien afin d'élucider ce qui fait qu'un pouvoir surnaturel leur est cédé, à eux aussi. Nous voulions également comprendre comment le décor d'emblée réaliste de ces récits – en opposition au décor des *Enfants du Sabbat*, des *Fous de Bassan* et d'*Héloïse*, pouvant être qualifiés de « fantastique », précisément à cause de la présence du type de créatures que nous avons nommées – en venait à s'ouvrir à une dimension surnaturelle.

Sur le plan esthétique de la poétique hébertienne, nous faisons aussi l'hypothèse que la maladie pourrait bien être influencée par le « dérèglement des sens » de Rimbaud, qui commande un bouleversement des sens perceptifs et langagiers au profit d'une découverte subjective de soi et du monde. Il s'agira également de montrer qu'en dérégulant les sens perceptifs des personnages, la maladie les force à voir le monde au-delà de la perception

immédiate. Les protagonistes se mettent à localiser l'emplacement de leur « vraie » vie dans un ailleurs surnaturel qui, sitôt entrevu, fait paraître le réel factice. Les rêves, les songes et les hallucinations engendrés par la maladie rendraient en effet compte de la réalité la plus authentique dans les romans hébertiens : l'esprit.

Dans un premier temps, il conviendra d'isoler les épisodes de maladie des personnages afin de déceler avec précision ce qui s'y joue. Pour ce faire, nous emprunterons la méthode des *Microlectures* de Jean-Pierre Richard : à travers ces « petites lectures » et ces « lectures du petit⁵ », nous porterons une attention particulière au détail du texte et à la valeur de certains thèmes particuliers comme celui de la fièvre, qui dénote un trouble incertain et ambigu, attribuable aussi bien à un dérèglement du corps que de l'esprit. Nous choisirons d'approcher la maladie à partir de la thématique critique, ce qui implique, partant, de croire qu'Anne Hébert confère à ce thème un sens bien personnel. Notre lecture visera à comprendre son rôle dans la poétique hébertienne, la façon dont il participe à construire le « paysage intérieur⁶ » de l'œuvre. Convaincue que la critique thématique est la clé d'une nouvelle interprétation de la maladie chez Anne Hébert, nous faisons le pari que l'analyse thématique de la maladie nous permettra de mettre au jour un nouveau pan de la poétique de l'auteure.

Dans le premier chapitre, nous découvrirons que la poétique de la maladie semble toute construite autour de l'idée rimbaldivienne du dérèglement des sens, telle qu'exprimée dans les *Lettres du voyant*. Des procédés d'écriture tels que les correspondances et les synesthésies témoignent de cet « état poétique » où le moi fusionne avec le non-moi, pour reprendre les mots de Guy Michaud⁷. Dans de tels moments, les protagonistes passent du monde de la perception sensorielle au monde des idées et à la découverte des liens cachés les unissant. Ils se chargent alors en effet de « l'intelligence de leurs visions⁸ » pour accéder à leur âme. Nous

⁵ Jean-Pierre Richard. *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 7.

⁶ L'expression vient de Michel Collot.

⁷ Guy Michaud. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995, p. 31. Nous empruntons d'ailleurs l'expression « état poétique » à l'auteur.

⁸ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 (nouvelle édition), p. 349.

verrons que le dérèglement des sens perceptifs s'étend également aux sens langagiers, dont témoignent les discours délirants. Le délire nous informe tout autant sur l'intention poétique de Catherine, Stella, Élisabeth et Julien. À l'issue de tous ces dérèglements, les héros malades profitent d'une nouvelle lucidité puisée autant dans la raison que dans l'imagination, enfin réconciliés.

Avec le dérèglement des sens vient presque toujours, chez Anne Hébert, des rêves, des songes et des hallucinations, seuils entre le quotidien stérile et les aspirations surnaturelles des personnages. La vie onirique fera donc l'objet du deuxième chapitre. Les personnages cherchent une « vraie vie » vie qu'ils trouveront ailleurs, plus précisément dans les rêves et les songes. Après avoir distingué le songe du rêve, il s'agira de comprendre ce que le songe a de commun avec le « rêve absurde » de Baudelaire : semblable au don de l'inspiration poétique, il est la source d'un savoir surnaturel. Apparenté au langage sacré de la poésie, le langage « hiéroglyphique » du rêve, selon l'expression de Baudelaire, confirme en effet un don surnaturel à celui qui parvient à le déchiffrer. En recevant la révélation de ce mystère, le personnage d'Anne Hébert réinsère sa propre unité dans celle du monde.

En réconciliant les différentes dimensions de la réalité, les correspondances et synesthésies du texte, les rêves et les songes effritent les concepts de réalité et de réel. Nous analyserons, dans le troisième chapitre, en quoi la conception du monde des personnages à l'étude se rapproche de la maxime schopenhauerienne « Le monde est ma représentation ». Les héros font effectivement du monde leur propre représentation, et au sens théâtral, car le monde est pour eux une scène. Catherine, Stella, Élisabeth et Julien jouent effectivement leur subjectivité sur le théâtre du monde, dont ils font la scène de leurs visions intimes. Nous observerons dans ce dernier chapitre que les hallucinations expérimentées par les protagonistes malades participent à ce théâtre de l'intériorité en tant que hérauts surnaturels de leur « vraie vie ».

La définition de la maladie

Il importe, avant toute chose, d'éclaircir le terme de « maladie » auquel nous nous référerons tout au long de notre recherche. De manière générale, on définit la maladie comme une altération de la santé. Or, il s'avère que la notion scientifique de santé ne va pas, non plus, sans poser problème, notamment au sein de la recherche en anthropologie et en sociologie⁹. Dans le cadre de cette recherche, nous choisirons de prêter foi à l'écriture elle-même : les passages où apparaissent les mots « maladie » ou « malade » constitueront un indice fort qu'il y a là une scène à étudier. Lorsqu'aucun indice de ce genre n'est émis, par la narration ou par un personnage, il sera alors possible de chercher à reconnaître les symptômes corporels qui se manifestent dans d'autres scènes de maladie « attestées ». Nous ne tarderons pas à constater, cependant, que règne une ambiguïté, au sein du texte, à propos de la nature de la maladie, physique et/ou psychologique ou même spirituelle. À ce propos, il deviendra évident que les manifestations d'un corps dérégulé s'accompagnent plus souvent qu'autrement des manifestations d'un esprit lui aussi perturbé. Le corps, chez Anne Hébert, n'est jamais indépendant de l'esprit, et cela est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'un corps malade. Il ne fait aucun doute que cette ambiguïté entourant le thème de la maladie se présente comme un *choix* d'écriture nous informant *de facto* sur la poétique de l'auteure. Si le lien profond entre le corps et l'esprit chez Anne Hébert a été soulevé de façon unanime par la critique, il apparaît que l'étude du thème de la maladie permet d'observer cette complicité de plus près que jamais et d'en redécouvrir les termes.

⁹ Voir, à ce sujet, les travaux de Stéphanie Pache sur les liens entre le concept médical de santé et le féminisme, ainsi que les articles de Carlo Sterlin (« Pour une approche interculturelle du concept de santé », *Ruptures, revue transdisciplinaire en santé*, Vol. 11, n°1, 2006, pp. 112-121) et de Naomar de Almeida-Filho (« Modèles de la santé et de la maladie : remarques préliminaires pour une théorie générale de la santé », *op. cit.*, pp. 122-146).

Les scènes de maladie dans les récits

Dans *Les Chambres de bois*, la narration rapporte que Catherine « devi[e]nt très malade¹⁰ » suite à un rêve qu'elle fait au courant de l'automne. La saison passe, cependant, puis la première moitié de l'hiver, avant que Catherine ne présente les premiers symptômes de son malaise. Le mal en question semble surtout concerner ses cinq sens, mais est également relié à l'angoisse : « l'angoisse [...] croissait en tous ses sens » (CB, 135). En dépit de ses nombreux malaises, elle déclare toutefois « qu'elle n'[est] pas malade » (CB, 138). Le caractère ambigu de la « maladie » de Catherine est creusé, d'une part, par la description détaillée de ses symptômes et, d'autre part, par l'écart entre le pronostic du narrateur et celui de Catherine. Ce n'est que dans la troisième partie du roman qu'on apprend que Catherine souffrait probablement d'une profonde dépression¹¹.

Dans « La mort de Stella », la malade est aussi dans un lit, lequel est de nouveau placé dans une chambre de bois : une « chambre de planches¹² » « grisâtres, aux veines noircies et roussies, [un] paysage de vieille caisse pourrie » (MS, 159). Dans les premières mentions du personnage principal, les termes « maladie » ou « malade » ne sont pas utilisés, mais les symptômes présentés – toux, fièvre, faiblesse – ne trompent pas : « Depuis que Stella restait de longues heures éveillée, la nuit, à tousser et à grelotter dans sa chemise mouillée de sueur, [...] elle était si lasse » (MS, 152). On a toutefois peu d'informations sur la provenance du mal en question, excepté que c'est un « mauvais rhume qui ne passe pas. Depuis le temps » (MS, 158). Elle « gard[e] le lit depuis une semaine » (MS, 158) uniquement, ce qui porte à penser que le mal s'est récemment aggravé. Le fait que, parmi

¹⁰ Anne Hébert. *Les Chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 129. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CB, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹ Le diagnostic du médecin, dont on n'apprend la visite que plus tard, apparaît dans la troisième partie : « Michel et Lia discutaient l'ordonnance, engageant Catherine à quitter ces lieux étroits le plus vite possible. Il était question de profonde dépression, de convalescence, de changement d'air, d'espace et de soleil » (CB, 151).

¹² Anne Hébert. « La mort de Stella », *Le Torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 [1950], p. 154. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

tous les symptômes cités, la fièvre soit celui auquel est accordé le plus d'importance est hautement significatif, comme nous le remarquerons plus loin.

Kamouraska est également d'un grand intérêt pour l'étude des personnages malades dans les récits hébertiens, puisque le personnage principal est à trois reprises gravement indisposé. L'histoire du passé n'est d'ailleurs permise que parce qu'Élisabeth se trouve mal : la violente migraine¹³ de Mme Rolland, causée par l'épuisement, lui vaut d'être forcée de s'aliter. Il est important de noter que c'est cette fièvre qui permet de raconter les autres. À vrai dire, la prise du médicament prescrit a pour effet de la faire sombrer dans le sommeil que, jusque-là, elle s'efforçait d'éviter, et de ramener Mme Rolland au cœur du passé. Cela dit, bien que le temps de l'énonciation soit au présent, les deux autres épisodes de maladie se rapportent à ce temps révolu, revécu sur le mode subjectif du rêve et du souvenir.

Le sommeil entraîne Mme Rolland plusieurs années en arrière, à l'époque de ses dix-neuf ans. Victime d'un mariage désastreux, Élisabeth retourne chez sa mère et ses trois tantes sous prétexte d'être malade et d'avoir besoin de repos (K, 96). Aussi, une fois alitée, elle déclare : « Moi, Élisabeth d'Aulnières, malade, couchée sur ce lit » (K, 109). Celle-ci se plaint à ce moment-là de maux diffus et imprécis comme une intolérance à la lumière, qui l'aveugle et la blesse comme des aiguilles (K, 109), ainsi que d'une gêne causée par la hauteur de son lit. Le diagnostic du médecin, quant à lui, révèle des maux qui suffisent apparemment à clouer Élisabeth au lit : « anémie, grossesses trop rapprochées [et] faiblesse de la poitrine » (K, 110). Le lecteur, s'il choisit de prêter foi aux affirmations d'Élisabeth, la croira lorsqu'elle déclamera la gravité de sa maladie. Elle va même jusqu'à prétendre qu'il s'en est fallu de peu pour qu'elle ne finisse enterrée comme un « cadavre sous terre » (K, 109). Élisabeth tombe malade une deuxième fois lors de l'attente du retour de George Nelson de Kamouraska. Cette partie de l'intrigue n'est racontée qu'avec très peu de retours au présent de l'énonciation. À ce moment, en effet, Mme Rolland est résolument plongée dans le sommeil et le songe. Sans nouvelles de celui qui est parti assassiner son mari, la jeune Élisabeth d'Aulnières-Tassy s'inquiète et se tourmente à tel point que la fièvre la gagne

¹³ Anne Hébert. *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 40. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle K, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

(K, 199) et qu'il faut « lui préparer des compresses fraîches » (K, 203). Elle est très agitée et tremble en dormant (K, 206). Encore une fois, le trouble du personnage est imprécis; il pourrait très bien n'être que la manifestation extérieure d'un trouble émotif. Pourtant, ce troisième incident est de la plus grande importance; il laisse déjà supposer que l'implication du thème de la maladie, dans le récit, dépasse le simple enchaînement narratif.

Julien, dans *L'Enfant chargé de songes*, se trouve mal à la suite de son aveu amoureux à Lydie, survenu à la forge. Ce moment éprouvant, narrée dans la deuxième partie du roman, a lieu « [d]ans la pénombre de la petite chambre mansardée, aux murs de sapin bruni¹⁴ ». En premier, la narration le déclare malade : « Pauline a retrouvé son fils malade, livré entre ses mains » (ECS, 77). Cependant, une fois de plus, l'incertitude plane quant à la nature et à la cause du malaise du personnage : « De quel mal étrange souffre Julien [...] ? » (ECS, 77) Cette question, pouvant être attribuée à une narration hésitante ou à Pauline qui s'interroge en discours indirect libre, est représentative de l'ambiguïté pesant sur la maladie. Si, au premier abord, on pourrait croire qu'il ne s'agit que d'une crise psychologique provoquée par un chagrin d'amour, le mal a semblé assez grave pour qu'un médecin soit mandé de Québec. Il faut se souvenir qu'au moment précis de la maladie de Julien, une épidémie de poliomyélite sévit dans la région. Le verdict du médecin, toutefois, rompt tout soupçon en lien avec la polio : « [il] parle de point de côté qui persiste, de fièvre qui dure » (ECS, 77). Ici encore, l'évaluation médicale n'est pas rigoureusement détaillée, mais les maux qu'elle fait ressortir n'en demeurent pas moins concrets : le « point au côté » indique une douleur précisément localisée, tandis qu'une fièvre – d'abord constatée par Pauline (ECS, 74), puis confirmée par le médecin et par Julien lui-même (ECS, 81) –, laisse supposer que le corps est réellement affecté. L'apparition du médecin et de son diagnostic, à bien y regarder, nous empêche de conclure trop vite à une crise strictement psychologique; au contraire, elle tend à creuser l'ambiguïté de la maladie de Julien.

¹⁴ Anne Hébert. *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 77. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ECS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Le thème de la fièvre

Pour peu qu'on s'y attarde, les épisodes de maladie dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes* font ressortir plusieurs thèmes particuliers. L'étude approfondie de ces moments révèle que leur importance dans l'écriture hébertienne ne se mesure pas à la durée du malaise dans le récit, ni à l'espace typographique qui lui est accordé, ni même à son apparente fonction d'événement « charnière », mais bien par la riche interconnexion des thèmes qui se déploient autour du noyau thématique de la maladie. C'est, en fait, autour de la fièvre, du délire, de l'hallucination ainsi que du rêve et du songe que s'organisent textuellement le dérèglement des sens; pour reprendre le mot de Michel Collot, ils forment la structure d'un « univers imaginaire¹⁵ ».

De nombreux personnages malades subissent les effets de la fièvre dans l'œuvre d'Anne Hébert. On retrouve des fiévreux dans chacun des quatre récits soumis ici à l'analyse, mais aussi dans *Les Enfants du sabbat*, *Héloïse*, *Le Premier jardin*, ainsi que dans *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le lieutenant anglais*, sans compter leurs apparitions dans les nouvelles. Ce symptôme accompagne, presque sans exception, les épisodes de maladie auxquels nous avons ici affaire. Quelques fois, la fièvre est à entendre au sens médical : celles de Mme Rolland et de Julien, notamment, sont mesurées et diagnostiquées par un médecin¹⁶. Celle de Stella, sans être confirmée au cours du récit par une autorité médicale – on tarde d'ailleurs à aller la quérir –, concorde à certains égards à la description qu'on en fait généralement : dans son cas, la fièvre correspond à une forte hausse de la température corporelle causée par un rhume.

D'autres fois, cependant, la fièvre se présente comme un symptôme des plus ambigus. À l'occasion, elle semble peu ou pas du tout reliée à un mal physique : par exemple, elle s'associe souvent avec l'angoisse. Inquiet à l'idée que Catherine l'abandonne, Michel « parlait comme s'il avait eu la fièvre, serrant les poignets de l'adolescente dans ses doigts »

¹⁵ Michel Collot. « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 83.

¹⁶ De leur côté, Élisabeth est visitée par le docteur George Nelson (K, 38) et un médecin vient de Québec examiner Julien (ECS, 77). Catherine reçoit également un diagnostic médical, mais il n'est pas expressément question d'une fièvre (CB, 151).

(CB, 63). Initié aux « fêtes nocturnes de la fièvre et de l'angoisse » (CB, 92), il invite sa compagne à l'y joindre. Et même si, comme l'attestent les passages cités, la fièvre manifeste une âme tourmentée, elle n'en épargne pas moins le corps : « Michel parlait de plus en plus de la fièvre qui tombait sur lui, vers le soir, le glaçait et le brûlait à la fois » (CB, 114). L'association fièvre-angoisse explicitement formée par Michel nous semble représentative de l'aspect double de la maladie (corporelle *et* spirituelle) et, de fait, de toute l'ambivalence qui la caractérise.

La même sensation physique (des vagues de chaleur et de froid) affecte un autre personnage : Stella. La question se pose alors à savoir si la fièvre de Stella est réellement, comme nous serions *a priori* tenté de le croire, causée par son vilain rhume ou plutôt par l'angoisse que provoque en elle le retour des souvenirs. En effet, au moment précis où elle se dit « J'ai la fièvre » (MS, 154), « les images s'échapp[ent] de partout dans sa tête » (MS, 154) : encore ici, les aspects spirituel et physiologique de la maladie paraissent se contaminer l'un et l'autre. L'angoisse et la terreur de Stella font, semble-t-il, apparaître « des ombres d'angoisse de de terreur » (MS, 159) dans la cabane. Stella, finalement, est déjà trop « avancée sur ce chemin d'angoisse » (MS, 169) pour faire marche arrière. La cause réelle de la fièvre, encore ici, ne peut être déterminée avec certitude.

Dans le cas d'Élisabeth, le rapprochement du corps fiévreux et de l'esprit angoissé est assez saisissant. Dès le tout début de *Kamouraska*, Mme Rolland est décrite¹⁷ comme une épouse modèle, « soumise et irréprochable » (K, 7), accompagnant paisiblement son mari dans son dernier repos : « [s]on mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix » (K, 7). En l'espace de quelques lignes, cependant, « cette paix [devient] mauvaise » (K, 7); la sérénité de Mme Rolland annonçait en réalité quelque mauvais présage. De nouveau, elle est là : « l'angoisse exer[ce] ses défenses protectrices » (K, 7). Constatant son état de fatigue et de nervosité extrêmes, Jérôme, Florida, le médecin et Léontine, l'enjoignent l'un après l'autre à aller dormir. Alors que l'angoisse menace d'atteindre des proportions dévastatrices, l'agitation de l'esprit se transforme en douleur corporelle :

¹⁷ Nous reviendrons sur la provenance possible du point de vue narratif dans *Kamouraska* au chapitre 3.

Ah ! on dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front ! Un étau qui ferait le tour de ma tête. Mes tempes battent. Il aurait fallu [...] [d]emeurer seule avec mon mal de tête, en guise d'unique compagnie. N'admettre aucune intrusion, aucune autre torture que la migraine (K, 40).

La violente migraine de Mme Rolland, ajoutée à son état d'épuisement, lui vaut finalement ce diagnostic médical : « Madame. Il faut dormir. Vous avez la *fièvre*. Prenez cette poudre avec un peu d'eau » (K, 38-39, nous soulignons).

Selon Susan Sontag, la fièvre, en tant que symptôme courant de la maladie, participe de la même métaphore que cette dernière : « [elle] témoigne d'un feu intérieur qui "consomme" le malade¹⁸ ». Dans son ouvrage *Le corps souffrant. Littérature et médecine*, Gérard Danou corrobore ce qu'avance Sontag; il affirme que « [l]a fièvre est donc aussi une métaphore, une image des émotions ou "passions de l'âme"¹⁹ ». Dans *La femme à la fenêtre*, Maurice Émond offre ce type de lecture. Pour lui, aux côtés du feu de la passion et du désir dévorants, « d'autres feux se manifestent sous forme de fièvres mystérieuses, les personnages semblant se consumer de l'intérieur²⁰ ». Récemment, Mélanie Beauchemin a traité la fièvre comme le signe extérieur d'un désordre intérieur : un combat qui se joue entre la soumission et la révolte. « Cris, rires, fièvres constituent autant de manifestations d'une fougue qui cherche à s'incarner [...] Le corps brûlant traduit la fin de l'asservissement²¹ ». Comme Sontag, Danou, Émond et Beauchemin le soulignent, la fièvre ne se limite pas toujours au signalement d'un quelconque dérèglement du corps affectant les fonctions biologiques normales. Tout se passe comme si les fièvres de Catherine, Stella, Élisabeth et Julien étaient activées et nourries par autre chose : leur vie intime. La fièvre révélerait donc plus qu'une anormalité physiologique; avec ce thème, la maladie laisserait en effet entrevoir ce qui « embrase » l'intériorité des personnages.

¹⁸ Susan Sontag. *La maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, p. 28.

¹⁹ Gérard Danou. *Le corps souffrant. Littérature et médecine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1994, p. 64.

²⁰ Maurice Émond. *op. cit.*, p. 192-193.

²¹ Mélanie Beauchemin, *op. cit.*, p. 65.

Comme de fait, de nombreux rapprochements entre la fièvre et le feu parsèment chacun des quatre récits. Une « grande colère submergeant toute peine, cherchant éperdument une issue en son être soumis et enfantin » (CB, 128), finit par s'imprimer sur « le visage brûlé de Catherine » (CB, 142). Les effets de la fièvre de Stella sont également ressentis comme une brûlure. Dans ce passage, il est question d'un feu intérieur dont on peine à déterminer s'il est lié à une hausse de la température corporelle du sujet ou s'il vient du feu du souvenir, que Stella revit avec une acuité pour le moins fantastique²² :

La fièvre monte sur Stella, la recouvre d'une vague profonde, la laisse à découvert, frissonnante et claquant des dents. « Je gèle comme la neige. Puis vient le tour du feu. Ah ! mon Dieu ! » Étienne a manqué mourir de ce feu [...] Voici que Stella se change en torche avec lui (MS, 161).

Quant à Élisabeth, quelque chose la brûle de l'intérieur : c'est la lumière du jour, qu'elle « sen[t] en aiguilles rouges, brûlantes, sous [s]es paupières fermées » (K, 109). Depuis sa deuxième rencontre avec le médecin, Élisabeth est habitée par « [u]n feu terrible », un « feu qui déjà [la] ravage » (K, 112). Durant son second malaise, Élisabeth, fiévreuse (K, 199), ressent une complicité parfaite avec George Nelson, avec qui elle éprouve à distance « l'engourdissement du froid » et la « brûlure vive du sang qui se remet en marche » (K, 198). Julien, finalement, est « brûlant de fièvre » (ECS, 174). Pauline le soigne en le baignant avec de l'eau, seul remède possible, semble-t-il, contre ces flammes dévorantes. Comme les autres, ce feu témoigne d'une affectivité très forte et plus précisément d'affects négatifs tels que l'angoisse. En même temps, il ne faut pas passer outre les effets concrets que la fièvre produit sur le corps des malades. Bien que l'agitation de l'être intime prenne ici l'aspect métaphorique d'un feu intérieur, elle n'en est pas moins concrètement ressentie et corporellement éprouvée.

Avançant sur cette perspective, nous traiterons la fièvre comme un thème spécifique à la maladie qui « parle » davantage de l'intériorité des personnages qu'on ne l'aurait d'abord cru, mais aussi de l'organisation interne de l'œuvre de l'écrivaine. Le thème de la fièvre

²² D'autant plus que ce souvenir ne lui appartient pas. Nous y reviendrons dans les prochains chapitres.

« s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre²³ » : il oblige à nous rendre compte qu'il faut moins s'intéresser aux implications médicales de la maladie qu'à ses fonctions esthétiques. Comme le souligne encore Michel Collot, le thème est « un signifié individuel, implicite et concret²⁴ ». Il faut en somme comprendre que la fièvre n'est qu'un des nombreux thèmes permettant d'entrevoir les « structures d'un univers de pensée et d'écriture²⁵ », celui d'Anne Hébert.

²³ *Ibid.*, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ *Ibid.*, p. 84.

CHAPITRE I

LÉ DÉRÈGLEMENT DES SENS HÉBERTIEN

Annie Tanguay, qui s'est récemment penchée sur l'intertextualité dans *L'Enfant chargé de songes*, soulève la place prépondérante accordée à l'intertexte rimbaldien. D'ailleurs, l'unique poème de Julien ne serait finalement rien d'autre qu'une reprise de l'*Adieu* de Rimbaud. De même, le commentaire que lui inspire la lecture de la lettre d'Aline est une citation du poème « Enfance I », ne différant que sur les signes de ponctuation et sur l'ordre des prépositions : Julien dira « Quel ennui l'heure du cher cœur et du cher corps » (ECS, 145) au lieu de « Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur"²⁶ ». Le roman renvoie également à d'autres poètes (de Nerval, Baudelaire, Supervielle et Goethe, par exemple) et à des musiciens (Mozart, Wagner et Schubert). L'édition critique de *L'Enfant chargé de songes*, parue en 2015, fait elle aussi ressortir l'intertexte symboliste. Les rapports multiples du roman avec l'art, qui y occupe une place de premier choix, y sont développés. La dette de Julien envers les poètes symbolistes, plus précisément, ressort des commentaires de Luc Bonenfant :

Le rêve de Julien, qui s'inspire autant d'éléments baudelairiens (l'idée du Temple, la couleur verte) que rimbaldien (la transformation du Sujet en instrument du musique), rappelle par ailleurs le récit mallarméen du « Démon de l'analogie » (1897). Le « carnet noir » contient de nombreuses citations des *Petits poèmes en prose* et des *Illuminations*, mais aussi des titres épars (« Anywhere out of this world », « Spleen de Paris », « Danse macabre », « Carnet de damné »...) qui montrent que l'œuvre des deux poètes joue un rôle structurant dans ECS²⁷.

²⁶ Arthur Rimbaud, « Enfance I », *Illuminations*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 290.

²⁷ Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes*, dans Nathalie Watteyne (dir.). *IV – Romans (1988-1999)*, *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, Montréal, PUM, 2015, édition établie par Luc Bonenfant, p. 227-228.

Luc Bonenfant – de concert avec certains autres critiques – remarque que les intertextes poétiques de Charles Baudelaire et d'Arthur Rimbaud s'assument de façon inégale dans *L'Enfant chargé de songes*, mais ce rôle paraît s'étendre à toute l'œuvre et, en particulier, aux textes narratifs antérieurs à *L'Enfant chargé de songes*. *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella » et *Kamouraska* se chargent, eux aussi, de nombreuses préoccupations baudelairiennes et rimbaldiennes²⁸. Celles-ci s'expriment à travers des thèmes et procédés bien précis, gravitant pour la plupart autour du thème de la maladie. Nous avons déjà traité du premier : la fièvre, indice textuel récurrent qui indique un « dérèglement », physique et/ou psychologique chez un personnage.

1.1 Rimbaud et les *Lettres du Voyant*

Dans ses lettres à Paul Demeny et à Georges Izambard (13 et 15 mai 1871), que la postérité a désigné comme *Les Lettres du voyant*, Arthur Rimbaud définit un objectif poétique, celui du « dérèglement des sens » : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.²⁹ » Comme le remarque André Guyaux, « le thème du poète *voyant* est un *topos* du XIX^e siècle³⁰ » que les Romantiques affectionnent particulièrement plus tôt dans le siècle. Rimbaud, à l'instar de ceux qu'on appellera ensuite les Symbolistes, s'oppose à une vision scientifique et pragmatique du monde. Pour lui, la vérité du monde se trouve dans l'idéal, du

²⁸ Plusieurs autres textes d'Anne Hébert présentent une filiation plus ou moins marquée avec les esthétiques romantiques et/ou symbolistes et les thèmes qui y sont associés : il n'y a qu'à penser au vampirisme, dans *Héloïse*, et plus largement à l'atmosphère décadente du roman, ou bien à la voyance – dont nous parlerons en détail au prochain chapitre –, pouvoir dont les plus éminentes détentrices, hormis Élisabeth, sont sans nul doute sœur Julie de la Trinité (*Les Enfants du sabbat*) et Olivia de la Haute Mer (*Les Fous de Bassan*). L'expression rimbaldienne « dérèglement des sens » se retrouve d'ailleurs dans *Les Enfants du sabbat*. Elle est cependant utilisée pour parler non pas de sœur Julie, mais de Léo-Z. Flageole, l'exorciste : « Léo-Z. Flageole, soigneusement préparé par son grand âge, ses méditations, ses rêveries du Moyen Âge et par le jeûne et l'insomnie, cède avec épouvante et délices à la fois au dérèglement de tous ses sens et de sa raison » (*Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975, p. 123).

²⁹ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Démeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344. Nous soulignons.

³⁰ André Guyaux. « Le Texte de la lettre "du voyant" », *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (XIX^e - XX^e siècles)*, Actes du colloque de la Sorbonne des 29-30 mars 1996, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 60. L'auteur souligne.

côté de l'âme et des visions, à explorer par les voies de la suggestion. Le « suprême Savant³¹ » ne cherche pas à connaître le monde par l'observation empirique de la réalité tangible, mais plutôt à sonder son âme et arriver à l'inconnu : certes, « [c]ette idée, largement commentée, peut être comprise comme une méthode expérimentale [...] qui, en agissant sur le corps physiologique, permet de découvrir d'autres aspects de la réalité extérieure³² ». Philippe Forest remarque de son côté que, pour Rimbaud, « cette étude vertigineuse est nécessaire car elle seule ouvre la voie vers "l'inconnu", cette vérité essentielle que le poète - "suprême Savant" – a pour mission d'explorer et d'éprouver³³ ». Dans les *Lettres du Voyant*, Rimbaud énonce donc une mission poétique, celle de dire autrement le monde; pour y parvenir, le poète cherche à se dégager des conventions du langage. Pour dire le monde autrement, il faut passer par un *déconditionnement du langage*. Et puisque le langage est conditionné par les sens – on exprime le monde tel qu'on le perçoit –, encore faut-il d'abord provoquer le *déconditionnement des sens perceptifs* (la vue, l'odorat, le toucher, l'ouïe et le goût). Être voyant, pour Rimbaud, c'est ni plus ni moins savoir percevoir des analogies inédites³⁴. La création d'un nouveau langage poétique, somme toute, passe par ce « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens³⁵ ».

Le thème de la maladie ouvre les portes de la poétique hébertienne aux procédés poétiques tels que la correspondance et la synesthésie. Dans le poème « Correspondances » des *Fleurs du mal*, Baudelaire décrit l'habileté du poète à percevoir le monde avec ses cinq sens et, par le pouvoir de l'analogie, d'en découvrir les sens cachés. Dans son ouvrage *Le Symbolisme*, Jean-Nicolas Illouz rappelle la thèse associée à ce poème, celle des correspondances dites « horizontales » et « verticales » :

³¹ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Démeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344.

³² Laurence Bougault. *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 138.

³³ Philippe Forest. *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1989, p. 64.

³⁴ Le chapitre deux nous permettra de voir en quoi le thème de la voyance diffère chez Rimbaud et chez Anne Hébert.

³⁵ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Démeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344.

Les correspondances "horizontales", qui unissent les choses entre elles à la faveur des synesthésies – "les parfums, les couleurs et les sons se répondent" –, sont doublées de correspondances "verticales", qui, par analogies, rapportent toute réalité matérielle à une réalité spirituelle³⁶.

Dans la pensée baudelairienne, les images et les sensations se répondent lorsque le poète « excellent » les puise « dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*³⁷ ». Les images, les sensations et les idées, le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur ne sont pas coupés les uns des autres mais communiquent alors entre eux au sein d'une harmonie cosmique.

Après Baudelaire, la poésie symboliste reposera en grande partie sur la loi de l'analogie qui rapproche par association des perceptions sensorielles et des idées. Dans la prochaine citation, Mireille Losco-Lena explique bien l'importance de « Correspondances » pour la postérité poétique, tout en précisant le fondement du principe analogique :

Dans la lignée du célèbre poème de Baudelaire, l'esthétique symboliste s'attache à déchiffrer le monde à l'aide d'un système d'analogies [...] L'organisation sympathique de l'univers postule ainsi que toutes les parties du monde entretiennent une relation cachée, malgré leurs apparences plurielles et individualisantes³⁸.

Le poème « Voyelles » de Rimbaud est connu pour appliquer le principe synesthésique baudelairien en associant chacune des voyelles à une couleur. Cette méthode, consistant à établir des équivalences sensorielles, permet au poète de passer du monde des sensations au monde des idées. Anne Hébert, cent ans après Rimbaud, se sert du même procédé pour faire passer ses personnages malades de la simple perception des choses du monde à la découverte des liens cachés que les choses du monde entretiennent entre elles. En fait, les personnages narratifs qui bénéficient d'une perception sensorielle renouvelée au moment de leur maladie se mettent à établir des équivalences entre leurs pensées et les choses terrestres (correspondances dites « horizontales ») ou les réalités spirituelles (correspondances dites

³⁶ Jean-Nicolas Illouz. *Le Symbolisme*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2004, p. 154.

³⁷ Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : Victor Hugo », *Critique littéraire*, dans *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 133. L'auteur souligne.

³⁸ Mireille Losco-Lena. *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 46-47.

« verticales »). Le déconditionnement du point de vue, ainsi, permet au protagoniste d'accéder à un état poétique où il explore le monde par l'imagination, point de vue tout à fait nouveau pour lui. « [C]'est par l'imagination que les correspondances peuvent se déployer et révéler la "ténébreuse et profonde unité" qui les sous-tend, c'est par elle que le monde peut faire l'objet d'une connaissance poétique.³⁹ » Nous verrons que ce nouveau mode d'être au monde permet au personnage hébertien malade d'explorer son environnement d'une manière inédite, c'est-à-dire avec des sens déliés des lois de la perception conventionnelle. Les correspondances et synesthésies présentes dans le corps du texte nous renseignent sur le regard poétique qu'il porte sur l'univers.

1.2 Le dérèglement des sens perceptifs

Le dérèglement des sens hébertien plonge Catherine, Stella, Élisabeth et Julien dans un état extraordinaire où ils sont plus que jamais en mesure de transfigurer le réel, leurs sens étant altérés. En cet instant, nous tenterons de comprendre ce qui peut faire mériter aux personnages le titre de *poète* : leur nouveau mode de perception, profondément subjectif, parsème le texte de procédés et d'images poétiques.

La quête poétique du dérèglement des sens exige une souffrance, prix à payer pour qui est doté du don de poète : « ineffable torture où [le poète] a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade⁴⁰ ». Dans la lettre du 15 mai 1871, Rimbaud admet que « [l]es souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète⁴¹ ». Mais la géhenne spirituelle que s'impose le poète du dix-neuvième siècle se double dans les récits hébertiens d'une épreuve du corps, nécessaire à Catherine, Stella, Élisabeth et Julien afin de devenir savants d'eux-mêmes et du monde. L'esthétique rimbaldivienne se distingue ici de celle d'Anne Hébert : alors que Rimbaud ne fait pas référence à une souffrance corporelle à proprement parler, les personnages hébertiens, eux, la

³⁹ *Ibid.*, p. 155-156.

⁴⁰ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Démeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344.

⁴¹ Arthur Rimbaud. « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 (nouvelle édition), p. 340

vivent comme telle. En d'autres mots, la quête poétique, essentiellement spirituelle chez Rimbaud, exige une totale participation du corps chez Anne Hébert. Le concept de dérèglement des sens nous sert ainsi à dénouer la question qui posait problème à propos des récits et nouvelle que nous avons choisi d'étudier (à savoir si la nature de la maladie était davantage physique ou psychologique).

Dans *Les Chambres de bois*, la narration rapporte que Catherine « devi[e]nt très malade » (CB, 129) suite à un rêve qu'elle fait au courant de l'automne. La saison passe, cependant, puis la première moitié de l'hiver, avant que Catherine ne présente les premiers symptômes du dérèglement de ses sens. D'abord, ses mains « refus[e]nt tout contact avec les choses et les gens de cette maison » (CB, 129-130). Les draps et les vêtements lui brûlent la peau. Cette sensation s'oppose à une autre, contrastante : un grand froid qui s'infiltré sous ses ongles (CB, 138). Au désœuvrement de ses mains et au dérangement du sens du toucher s'ajoute bientôt une intolérance olfactive aux odeurs habituelles (CB, 130-131). Après l'odorat, c'est le goûter qui est perturbé : « elle ne pouvait plus supporter aucune nourriture » (CB, 138). Son état s'aggrave jusqu'au point où elle ne se lève plus de son lit, à la merci d'un écœurement général : « La jeune femme avait passé ce jour mauvais allongée sur son lit, à souffrir des sons et des odeurs, de tout ce qui se voit, se touche et se goûte » (CB, 135). Manifestement, le curieux malaise dont est atteinte Catherine affecte d'abord et avant tout ses cinq sens : elle n'est effectivement plus qu'une « petite femelle aux cinq sens frustrés et irrités » (CB, 141). Son malaise qui, à en croire la jeune femme, ne serait pas une vraie maladie⁴², ne la dispense pourtant d'aucune souffrance. Le dégoût de son environnement est ressenti comme une douleur réelle, éprouvée corporellement : « [t]out le mal du monde se piquait en sa chair » (CB, 137).

L'épisode de la maladie de Catherine fournit un bel exemple d'occasion où le dérèglement des sens du personnage fiévreux se lit, textuellement, à travers plusieurs procédés poétiques. Le dérangement perceptif fait entrer des correspondances et synesthésies dans le récit, ce dernier devenant aussitôt plus « poétique ». Une sensation tactile comme le

⁴² Lorsqu'Aline propose à Michel d'appeler un médecin, « Catherine répondit qu'elle n'était pas malade » (CB, 138).

contact de ses paumes sur ses tempes devient une sensation auditive : « ses paumes devenaient sonores, deux fraîches mémoires contre ses tempes, redisant le son plaintif du sommeil de Michel » (CB, 131). La musique, aussi, ouvre le récit aux profondeurs de l'intériorité du personnage par la correspondance. Parti-pris hautement symboliste, la musique fait jaillir « la force évocatrice du tréfonds d'un être humain⁴³ ». De plus, « la musique par-dessus tous les autres arts [a] la faculté de suggérer un état émotif – un état d'âme, comme disaient les Symbolistes⁴⁴ ». Dans le roman, le thème de la musique se rapporte directement à la question symboliste de l'analogie selon laquelle « l'harmonie du cosmos [est] conçue comme une musique suprême⁴⁵ ». La musique que joue Michel, par exemple, correspond à la « présence de Michel chantant en [Catherine] » (CB, 93), alors qu'un accord dissonant, tout à coup, correspond au brusque changement d'attitude du mari. La cacophonie des notes de musique est analogue à la violence des propos de Michel : « Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer » (CB, 93). Ailleurs, les accords stridents du piano joués par Michel transposent musicalement le rêve de Catherine, impétueux et fracassant (CB, 71). De même, « [l]e son du piano [...] en des gammes sèches et monotones commença d'irriter Catherine jusque dans son sommeil » (CB, 71) à peu près au même moment où Michel lui demande, à elle, d'être fade et « monotone » (CB, 84). Dans ce roman, la musique – magnifique métaphore de l'« accord dissonant » des facultés de l'être –, active en Catherine un réflexe analogique qui la met en contact avec son propre rythme intérieur, en symphonie avec la mélodie de l'univers. Comme ce sera aussi le cas dans « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, les correspondances et synesthésies ont souvent pour fonction d'initier un mouvement de va-et-vient de l'intérieur vers l'extérieur : la description d'objets ou événements conduisent, par analogie, à la représentation de sentiments ou souvenirs qui entreront en résonnance avec le cosmos.

⁴³ Paul Wyczynski. *Poésie et symbole : perspectives du symbolisme : Emile Nelligan, Saint-Denis Garneau, Anne Hébert : le langage des arbres*, Montréal : Librairie Déom, 1965, p. 53.

⁴⁴ Enid Starkie, « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, no 6, p. 135.

⁴⁵ André Guyaux (édition établie, présentée et annotée par). *Arthur Rimbaud. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 993.

En alliant des éléments hétéroclites de son expérience dans une seule et même image poétique, le poète procède au rétablissement, au sein du texte, de l'harmonie du monde; la correspondance, en effet, est « l'exercice d'une fonction harmonieuse et harmonisante de l'esprit⁴⁶ ». Mais le poète (ou le personnage) qui vit dans un rapport analogique au monde prend le risque de l'isolement social. Albert Béguin, à propos de l'âme romantique soucieuse de réintégrer l'unité du monde, explique bien qu'

[e]n quittant la vie périphérique des perceptions et des événements habituels, elle pense atteindre à une concentration qui lui révèle son essence la plus pure. Mais, en même temps, elle espère que cette couche la plus profonde, échappant à l'isolement de l'existence séparée, sera le lieu d'une communication avec la réalité cosmique ou divine, l'une et l'autre étant infinie et de nature spirituelle⁴⁷.

Ceci pourrait bien expliquer pourquoi le personnage hébertien finit souvent, dans les romans à l'étude à tout le moins, par subir « l'isolement de l'existence séparée ». Les rapports analogiques au monde qu'il expérimente dans l'épisode de maladie lui paraissent plus « vrais » que son rapport conventionnel au monde.

Stella est probablement le personnage dont les symptômes du dérèglement perceptif sont les plus concrets et les mieux détaillés. Pour commencer, elle souffre d'une soif persistante qui lui assèche la langue (MS, 155 et 161), d'une déshydratation causant la formation de plaies sur ses coudes et ses reins (MS, 155 et 158), de pertes de mémoire (MS, 160) et d'hémoptysie (MS, 158 et 171). Elle respire difficilement, ce qui rend sa respiration bruyante (MS, 154 et 170). Sous l'effet d'une fièvre, Stella est également assaillie par des vagues de chaleur et de froid. Le flux et reflux incessants des sensations de chaud et de froid, éprouvées par Stella dans son lit de mort, n'ont leur égal que dans ses souvenirs, qui alternent entre le feu et l'eau. La sueur, maintes fois signalée (MS, 152, 153, 155, 171 et *passim*), est comparée à une « fontaine, tour à tour brûlante et glacée, qui la baignait par à-coups » (MS, 155). Ces

⁴⁶ Jean Prévost. *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 77.

⁴⁷ Albert Béguin. *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Librairie Générale française/José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 1991 [1937], p. 540

changements de température produisent chez Stella une confusion sensorielle, lui faisant croire, par exemple, qu'elle peut toucher une couleur (la couleur vermeille de l'édredon, « Stella pourrait y toucher, à l'instant même » (MS, 154)) et qu'elle peut voir le froid (« elle frissonnait, crut que c'était le froid qui brillait ainsi, rendu visible comme un éclat de couteau, tombé par terre » (MS, 157)). Du reste, le rapprochement intense entre le rêve éveillé et la réalité, porte Stella à confondre ses propres sensations et celles d'un autre. En effet, Béguin décrit ainsi la relation particulière qui s'établit entre le rêveur romantique et son environnement :

Soustrait aux impressions des sens et de la raison, il est alors plus proche de ce sens universel qui le mit primitivement en relation avec la nature. Il est comme placé au cœur de la nature; en se fermant aux choses en se refusant de les percevoir par ses moyens habituels, il se trouve miraculeusement en correspondance avec elles⁴⁸.

Ici, les correspondances ne se font pas uniquement entre la malade et les objets environnants. Il y a, en plus, une coïncidence parfaite entre ce que ressent Stella dans le présent et ce qu'a autrefois ressenti Étienne : « Voici que Stella se change en torche avec lui, traverse le temps, gagne le centre du feu et de la soif, avec cet enfant qui brûle, corps et âme » (MS, 161). Le rapprochement analogique du feu intérieur de la fièvre et des flammes du feu de forêt ayant pris au piège Étienne créé une unité au sein du texte. Les événements du passé et ceux du présent (même ceux de l'avenir), les sensations et les sentiments ressentis par l'un et l'autre des personnages, tous ces éléments de la réalité sont réconciliés dans une seule et même vision du monde. Ce que note Claude Pichois à propos du poème « Correspondances » s'applique à notre sens à cette nouvelle : « s'établit ici l'unité humaine sur la complémentarité du sensible et du spirituel⁴⁹ ». Les multiples dimensions de la réalité, scindée, sont ici réunies au moyen de l'imagination et de la pensée analogique. Ainsi regagnée à l'occasion de sa maladie, l'harmonie du monde ouvre Stella aux relations secrètes que les choses de l'univers entretiennent entre elles, aux « forces obscures de ce monde » (MS, 152).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁹ Claude Pichois (éd. établie, présentée et annotée par). *Charles Baudelaire. Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 847.

Dans *Kamouraska*, le dérèglement des sens perceptifs joue un rôle de premier plan : il sert de transition entre le présent et le passé, ainsi que la réalité, le souvenir et le songe. Au commencement du récit, Mme Rolland ne se porte pas bien et est forcée de s'étendre pour reprendre des forces. Couchée dans la chambre de Léontine Mélançon, elle perçoit des choses qui ne correspondent pas avec son environnement direct. Mme Rolland, par exemple, tend les deux bras et « [s]ous [s]es doigts surgit un certain mur de bois. Puis un autre mur de bois [...] » (K, 242). Or, on se souviendra que la chambre de Léontine n'est pas lambrissée de planches de pin mais de « papier à fleurs » (K, 40). C'est que l'esprit de Mme Rolland n'est déjà plus à Québec, mais bien dans la salle d'attente du docteur Nelson, à Kamouraska. La description des perceptions d'Élisabeth, déréglées, entraînent par ailleurs un va-et-vient constant entre la réalité et la vie onirique, thèmes centraux que nous aborderons bientôt plus en profondeur. En fait, les correspondances et synesthésies du roman agissent dans ce roman comme procédés d'écriture opérant les transitions entre les différents lieux et époques narratifs. Citons, comme autre exemple, le passage où le bruit d'un cheval tirant une charrette dans les rues de Québec ramène Mme Rolland dans un certain souvenir où elle tente de s'enfuir aux États-Unis à bord d'un traîneau avec sa tante (K, 12-13). Jérôme, lui, n'entend rien du tout : ce n'est « rien que l'angoisse » (K, 21) qui lui aura fait croire que le souvenir coïncidait avec le présent. Ailleurs, le cri strident d'un de ses enfants est assimilé à la formule d'ouverture de séance de son procès, « Oyez ! La cour est ouverte ! » (K, 33), ce qui lui rappelle la trahison d'Aurélié. Bref, dans *Kamouraska*, les cinq sens du personnage principal – vue, ouïe, odorat et toucher, surtout – forment les chaînes associatives qui tiennent le récit : en conduisant à des images, sons, odeurs et sensations du passé, les synesthésies et correspondances perceptives, en plus de favoriser la transition entre la description des choses extérieures aux choses intérieures, servent de maillons entre les différents temps et lieux narratifs qui se succèdent.

Dans *L'Enfant chargé de songes*, le dérèglement des sens perceptifs résultant de l'épisode de maladie devient un état *permanent*. Julien ne se remet jamais vraiment de sa maladie d'adolescence; par la suite, il est en perpétuelle convalescence. Quelques jours après

sa fièvre, il « se fait un rempart de sa convalescence » (ECS, 81), trouvant réconfort dans le fait que « tous les égards lui sont dus ». Plusieurs années plus tard, à Paris, il n'a toujours pas quitté ce statut : « [e]n face [de Camille] qui est vivante et rieuse il se sent comme un convalescent, à peine sortie d'une étrange maladie sans nom précis » (ECS, 20). Il faut dire que cette maladie étrange et anonyme, qui n'en finit plus de s'étirer chez Julien, est liée à la musique, celle-ci ayant opéré chez lui une déchirure irréversible. Lors de la visite de Lydie chez les Vallières, à peine sorti de son lit de malade, Julien est initié à la musique de Schubert : « C'est en écoutant Schubert que s'est produite cette solitude pour chacun, cet isolement, dans un poignant secret » (ECS, 84). Ce passage peut certes se lire comme l'annonce prématurée de la cassure à venir entre Julien et les femmes de sa vie. Mais l'isolement dont il est question concerne surtout, à notre sens, la réalité. En effet, Julien vivra par la suite dans un isolement complet par rapport au reste du monde.

Une fois adulte, le dérèglement de ses sens est essentiellement signalé par la présence de la musique et du son, qui installent certains des plus importants procédés analogiques du texte. Comme dans *Les Chambres de bois*, le son transpose parfaitement l'état d'âme de Julien. Ici aussi, « cette faculté évocatrice que possède la musique [ou le son] par-dessus tous les autres arts, la faculté de suggérer un état émotif⁵⁰ », se vérifie. À Paris, le dialogue entre Julien et la ville est entamé au moyen des correspondances horizontales. Julien cherche à faire correspondre le tumulte en lui, les « idées contradictoires qui se bousculent » (ECS, 152) avec le tumulte de la ville : à vrai dire, il « désir[e] trouver sous ses pas, le plus rapidement possible, la promenade la plus bruyante, la plus achalandée, encombrée de gens et de voitures, pour s'y engloutir, corps et âme » (ECS, 152). La musique, de son côté, génère en lui des correspondances verticales : elle élève son âme au-dessus du monde banal. Un autre dialogue, entre lui et la surnature, fait communiquer Julien avec les hauteurs spirituelles : « Le monde est ouvert de haut en bas comme une pièce d'étoffe qui se déchire par le milieu » (ECS, 153). Cet intertexte biblique⁵¹ indique que l'écran qui séparait Julien d'une communion avec les hauteurs surnaturelles est maintenant éliminé. L'univers, ayant

⁵⁰ Enid Starkie, *op. cit.*, p. 135.

⁵¹ Dans Matthieu 27 : 50-51, le voile du temple de Salomon « se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas » lorsque Jésus rendit l'esprit sur la croix. Dans la théologie chrétienne, la déchirure de ce voile, qui séparait les croyants du lieu Très-Saint, rend désormais possible l'accès à la présence divine.

regagné son unité, lui transmet enfin ses symboles cachés. Au concert, il est dit du chant (perceptible par l'ouïe), qu'il donne « forme et visage » (ECS, 15) aux ténèbres. Après le concert, enfin, le silence devient tellement « dense » que le héros croit pouvoir le toucher (ECS, 18). La métaphore sonore, dans ce roman, illustre magnifiquement l'« accord discordant⁵² » prenant place au sein d'un être qui cherche à connaître le monde par l'imagination.

Il faut à présent noter un point intéressant : Julien se trouve alors derrière le pilier de Paul Claudel. L'allusion à l'héritier de Stéphane Mallarmé, ici, n'est certes pas anodine : diverses questions les unissent dont celles du silence et de la musique, elles-mêmes intimement liées à la question de l'analogie. Comme nous l'avons souligné plus tôt, au sein de l'esthétique symboliste, l'âme – mélodie du « je » –, se révèle à travers les symboles du monde dont la musique est le véhicule privilégié. C'est que pour Baudelaire, la musique est « un langage universel qui permet de renouer le dialogue interrompu entre l'homme et la nature, mais entre l'homme et lui-même⁵³ ». Il faudra se souvenir de cette affirmation, car elle rend compte d'un versant important de la pensée symboliste. Baudelaire lui-même affirme, avant Mallarmé, que dans « cet état exceptionnel de l'esprit et des sens⁵⁴ » où les paradis artificiels peuvent nous mettre,

La musique [...] vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie; elle s'incorpore à vous, et vous fondez en elle [...] chaque mouvement du rythme marqu[e] un mouvement connu de votre âme, chaque note se transform[e] en mot, et le poème entier entr[e] dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie⁵⁵.

⁵² Nous empruntons l'expression à l'ouvrage d'Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*.

⁵³ Anne-Marie Amiot. *Baudelaire et l'illuminisme*, Paris, Librairie Nizet, 1982, p. 199.

⁵⁴ Charles Baudelaire. « Le Poème du hachisch », I : « Le goût de l'infini », *Les paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 401.

⁵⁵ Charles Baudelaire. « Le Poème du hachisch », IV : « L'homme-Dieu », *Les paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 431.

La musicalité rêvée par Baudelaire pour sa prose est une « musicalité obtenue par les images, modulations qui naissent des *associations*⁵⁶ ». Par le moyen de la prose musicale, la musique de l'âme, transposée par l'expression poétique, rétablit son dialogue avec la mélodie de l'univers.

S'il est vrai que, dans les œuvres qui s'inspirent des esthétiques romantique et symboliste, la musique prend une importance cruciale, il faut reconnaître l'innovation de Mallarmé dans le domaine du traitement de ce thème en littérature. Pour celui-ci, « *[n]ommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve⁵⁷ ». La musique (de scène, surtout) suggérerait au fond une autre musique, « une musique intérieure à laquelle seuls les initiés ont accès. Selon Mallarmé, "toute âme est une mélodie, qu'il s'agit au renouer"⁵⁸ » avec la mélodie de l'univers. Dans cette perspective, le blanc typographique remplit un rôle de suggestion ou d'évocation poétiques : en créant un espace vide, il crée du silence, ce silence multipliant lui-même les possibilités d'interprétations. Ce faisant, le blanc se rapproche des moyens d'expression de la musique qui, elle aussi, est polysémique : en effet, l'« avantage inestimable que possède la musique [est] celui de ne pas être limit[é] par une seule interprétation⁵⁹ ». Paul Claudel, pour y revenir, explique en ces termes la nécessité du blanc typographique – qu'il considère équivalent au silence – pour la parole poétique :

Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, [...]. Le *blanc* n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration⁶⁰.

⁵⁶ Claude Pichois (éd. établie, présentée et annotée par). *Charles Baudelaire. Œuvres complètes I*, op. cit., p. 1304. Nous soulignons.

⁵⁷ Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire » (réponse à l'enquête de Jules Huret), dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 1987, p. 392. L'auteur souligne.

⁵⁸ Mireille Losco-Lena, op. cit., p. 142. L'auteure cite Stéphane Mallarmé, dans « Crise de vers », op. cit., p. 207.

⁵⁹ Enid Starkie, op. cit., p. 135.

⁶⁰ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, édition établie et annotée par Charles Galpérine et Jacques Petit, p. 76-77.

L'allusion à Paul Claudel fait surgir tout un intertexte symboliste et nous force à considérer autrement la présence de la musique dans *L'Enfant chargé de songes*, sans compter celle du silence et de son équivalent textuel, le blanc typographique. Irène Oore, dans son analyse du silence et des vides typographiques et sémantiques dans *L'Enfant chargé de songes*, constate que « [l]es blancs sont dotés d'une valeur d'évocation, où l'on écoute résonner le texte déjà lu, où l'on anticipe aussi le texte à venir⁶¹ ». De la même manière, Jaap Lintvelt relève la polysémie créée par les blancs : « [l]a polysémie des romans hébertiens, créée par des blancs sémantiques, est encore renforcée dans le texte par l'utilisation constante d'importants blancs typographiques, qui occupent même 40 % du texte⁶² ». Le texte parsemé de blancs fonctionnerait donc un peu comme une partition sans note : elle viserait à faire entendre une musique de façon idéale, sans avoir recours au son mais uniquement à l'idée du son. De même, ce type de texte peut fonctionner comme le livre sans mot (le « Livre » mallarméen) où, à travers un total dépouillement de vocabulaire, le monde n'est pas nommé, mais poétiquement suggéré par la loi de l'analogie. À la lumière de l'intertexte claudélien, on peut ainsi proposer que les blancs typographiques constellant le roman d'Anne Hébert et la présence des thèmes de la musique et du silence contribuent à faire de ce texte une prose *poétique*, dans lequel la nomination le dispute à la suggestion, la description narrative à l'expression poétique. À l'instar des textes symbolistes, *L'Enfant chargé de songes* fait pénétrer « une poésie qui refuse désormais la logique référentielle du récit et de la description et qui trouve dans la musique un modèle de développement qui n'est plus commandé par un temps extrinsèque, celui des événements, mais par un rythme interne⁶³ ». Dans ce roman, en somme, la poéticité du principe analogique – reliant la musique du texte à la mélodie du monde des symboles, silences du texte et blancs typographiques aux possibilités infinies

⁶¹ Irène Oore. « Le silence dans *L'Enfant chargé de songes* d'Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*. Actes du colloque de la Sorbonne, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 389.

⁶² Jaap Lintvelt. « Le début et la fin de *L'enfant chargé de songes* d'Anne Hébert : polysémie d'un voyage identitaire », *Voix et Images*, vol. 33, no 1, (97) 2007, p. 134.

⁶³ Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*. Paris, Armand Colin Éditeur, coll. « Lettres Sup. », 2011, p. 39.

d'interprétations du monde invisible – s'unit à la narrativité du texte. Nous pourrions tout aussi bien dire que le texte narratif conquiert la musicalité de la langue poétique⁶⁴.

Les perceptions dérégées de Julien, bref, fait apparaître une face cachée du monde où les choses entretiennent des liens secrets entre elles. Le jeune homme, par ailleurs, n'écoute pas la musique avec ses oreilles uniquement mais « il écoute avec tout son corps » (ECS, 17) de même qu'avec son esprit, qui « [est] tendu comme un tambour » (ECS, 17). Comme Rimbaud, Julien se transforme en instrument de musique, plus apte à exprimer la musique du monde et à en évoquer les mystères. En devenant lui-même tambour, Julien fait entrer dans le récit une sorte de musique idéale : conformément à l'esthétique symboliste, celle-ci ne surgit plus d'un instrument en tant qu'objet, mais de l'instrument d'un esprit qui fait retentir les rapports analogiques du monde. En effet, « quiconque avec son jeu et son ouïe individuels peut se composer un instrument, [...] en user à part et le dédier aussi à la Langue⁶⁵ ».

1.3 Le dérèglement des sens langagiers et le délire

Albert Béguin explique que « [l]'usage que Rimbaud fait du langage se justifie uniquement par cette volonté de saisir ce que ne saisit aucun autre des moyens dont nous disposons⁶⁶ ». Une fois les sens du poète affranchis des contraintes de la perception objective du monde, les images naissent librement dans son esprit et en jaillissent dans toute leur puissance évocatrice. Si cette « poésie » – émergeant de l'état dérégé des personnages désignés comme malades – peut bel et bien prendre la forme de procédés poétiques tels que les correspondances et les synesthésies, elle peut également en prendre une autre : le discours

⁶⁴ Soulignons au passage que le syncrétisme des arts, idéal artistique symboliste inspiré de l'esthétique wagnérienne, peut s'observer de manière plus ou moins aboutie dans plusieurs des écrits d'Anne Hébert. Nous venons de montrer que, dans les récits à l'étude, poésie, prose narrative et musique coexistaient; nous verrons plus tard que s'y s'ajoute le théâtre. Si, comme le fait remarquer Mireille Losco-Lena, « [l]e terme d'"harmonie" met en évidence non pas exactement une unité ou une synthèse entre les arts, mais plutôt un jeu de résonances communes », (*op. cit.*, p. 146) il se pourrait bien que notre hypothèse – à savoir que le dérèglement des sens permet l'harmonisation du personnage avec le monde – se vérifie tout aussi bien dans la thématique que dans la stylistique des récits, puisque s'y s'harmonisent différents moyens d'expression artistique.

⁶⁵ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 251-252.

⁶⁶ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 523.

délirant. Dans l'esthétique rimbalienne, en effet, le poète est chargé de déconditionner le langage pour en créer un nouveau : « Trouver une langue ; – du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra. Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant⁶⁷ ». Aux yeux d'un non initié, cette « nouvelle langue » risque fort de passer pour un délire : c'est le cas dans les quatre récits à l'étude, qui regorgent de paroles délirantes et de discours confus. Jean-Nicolas Illouz rappelle quant à lui ceci :

[a]lors que, pour le premier Baudelaire, et avant lui pour toute la tradition romantique, l'Imagination restait dans la continuité de l'Être dont elle devait révéler, dans le langage poétique, la vérité profonde, la « voyance » rimbalienne au contraire produit des mondes inouïs qui n'ont cours que dans la réalité du délire, elle disloque l'unité du sujet – « car Je est un autre »⁶⁸.

Puisque le thème de la voyance sera traité en profondeur dans le deuxième chapitre, nous retiendrons pour l'instant ceci de la dernière citation : le délire, tout comme le discours qu'on pourrait qualifier de logique ou de rationnel, rend compte de sa propre réalité. Il appartient à un réel bien à part. Dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, le discours délirant rend témoignage des « mondes inouïs » que renferme l'intériorité du personnage. Rimbaud parle ailleurs d'« alchimie verbale » : il s'agit en effet d'imaginer d'autres usages possibles du langage et de transmuter le langage banal, contraint et pauvre en une poésie noble et mystérieuse, rendant compte d'une autre réalité, celle de l'univers inédit de l'esprit poétique. C'est à cette fin qu'apparaît le délire dans les récits hébertiens : il y tient un rôle poétique.

L'« alchimie du verbe » est le procédé par lequel le poète traduit son « hallucination » visuelle par l'« hallucination des mots⁶⁹ ». Dans le poème « Alchimie du verbe », d'ailleurs, le sujet poétique exprime sa volonté « d'inventer un verbe poétique *accessible*, un jour ou

⁶⁷ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Demy du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 346.

⁶⁸ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*. Paris, Éditions Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2004, p. 159-160. Nous soulignons.

⁶⁹ Arthur Rimbaud. « Délires II. – Alchimie du Verbe », *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 263.

l'autre, à *tous les sens*⁷⁰ ». « Accessible à tous les sens » : comment comprendre le sens exact de cette expression ? Le poète exprime-t-il, par là, le désir que le langage poétique puisse un jour mobiliser tous les sens perceptifs et spirituels, bref, l'être dans son intégralité ? Ou bien affirme-t-il plutôt sa volonté de produire un poème polysémique ? Antoine Fongaro, dans *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, prend ce parti : selon lui, les poèmes rimbaudiens « demandent au lecteur l'effort de comprendre le sens des mots (Rimbaud joue sur la polysémie)⁷¹ ». Ailleurs, Fongaro y va d'une hypothèse plus audacieuse, à l'effet « que Rimbaud n'allait pas de la pensée à l'expression, mais que l'expression chez lui était la première⁷² ». Il stipule par ailleurs qu'

il n'y aurait pas "*une date*" pour les textes d'*Illuminations*, mais élaboration par additions successives jusqu'à l'état qui nous est parvenu, et qui n'est peut-être pas définitif, puisque Rimbaud modifie encore son texte dans les manuscrits qui semblent des mises au net⁷³.

Le caractère non définitif des poèmes – voulu par Rimbaud, à en croire Fongaro – contribue à faire proliférer leurs significations possibles et à faire de la parole poétique une parole ouverte, explorant puis exploitant le sens possible des mots. Que l'expression « accessible à tous les sens » pointe l'intégralité de l'individu ou, plutôt, la polysémie, il nous semble que ces deux hypothèses ne vont pas sans l'autre, puisque le principe synesthésique fait de la perception sensorielle renouvelée une image poétique forte en puissance évocatrice. Tout bien considéré, le mot « sens » agirait ici comme une syllepse désignant à la fois les facultés perceptives et intellectuelles, à animer par tous les moyens possibles, et la signification du poème, dont il faut multiplier les possibilités.

Vu ainsi, le délire est ce qui, dans les textes narratifs d'Anne Hébert, témoigne de l'« alchimie du verbe ». Conformément au programme rimbaudien énoncé dans les lettres du 13 et 15 mai 1871, il a pour objectif d'inscrire le déconditionnement du langage dans les

⁷⁰ *Ibid.*, p. 69. Nous soulignons.

⁷¹ Antoine Fongaro. *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Éditions Champion, 2004, p. 426.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 42.

récits. Si nous pouvons à partir de ce point dire que le discours délirant témoigne de l'intention créatrice, voire poétique des personnages hébertien, c'est pour cette raison : le délire transmute comme par alchimie les éléments banals du quotidien perçus par les personnages et les parfait en une expression nouvelle et plus authentique car soustraite des conventions langagières. D'abord, Stella « dit des mots sans suite ni sens » (MS, 157). Ses paroles traduisent bien entendu ses pensées qui, elles aussi, sont le plus souvent « sans suite ni sens ». Dans *Les Chambres de bois*, Catherine se fait réveiller de sa langueur par « la voix de son délire, [qui] s'élèv[e] de nouveau, nette et précise, montant du fond de son cœur alerté » (CB, 141). Sitôt, elle ouvre les yeux et choisit de repousser Michel, physiquement et en son cœur. Le délire parle en fait de ce qui est enfoui au plus profond d'elle et qui la tourmente : les paroles mortifères de Michel, prononcées quelques mois auparavant (« Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer » [CB, 93]). Le délire de la jeune femme est précisément ce qui lui fait reprendre contact avec son moi intime et, à l'issue de sa maladie, avec la réalité.

Au chevet de Julien, Pauline « demeure à l'écoute des paroles incohérentes de son délire, se désespère de ce discours confus, recueille chacune des paroles extravagantes qui crèvent comme des bulles à la surface d'un étang obscur et profond » (ECS, 77). Difficile de connaître avec exactitude ce qui tourmente Julien si ce n'est le prénom de Lydie, seul mot explicitement relevé. Nous savons, en revanche, que bien qu'incohérent et obscur, le discours de Julien exprime ses représentations les plus subjectives, ce qu'il y a de plus intime en lui. Car comme le souligne Jean-Nicolas Illouz, à propos de l'insistance du thème de l'eau dans l'esthétique symboliste :

l'eau symboliste n'est pas l'eau impressionniste : les jeux de reflets y sont constamment dépassés dans la quête d'une essence, et les miroitements de surface introduisent à une descente en soi-même, dans les profondeurs du songe. Loin des chatoiements de lumière chers aux miroirs d'eau impressionnistes, les reflets, dans la poésie symboliste, donnent à voir l'autre face de la réalité, où les choses acquièrent une sorte de prolongement invisible, et apparaissent entourées de songe et de nuit⁷⁴.

⁷⁴ Jean-Nicolas Illouz, *op. cit.*, p. 120.

Les paroles de Julien sont associées à des bulles jaillissant d'une eau sombre et glauque : ces bulles métaphorisent les mouvements profonds de l'âme et les représentations subjectives du personnage qui font enfin surface. Certainement, ici, l'eau « se révèle particulièrement apte à métaphoriser le mouvement réflexif de la conscience et à dévoiler la vérité essentiellement subjective des représentations⁷⁵ ». Il ne s'agit pas, dans cet épisode de maladie, d'une folie passagère, mais plutôt de l'acquisition d'une lucidité nouvelle, issue de la vérité intérieure avec laquelle Julien est enfin en contact. Ce moment bouleversant a pour conséquence de chambouler complètement le rapport au monde du jeune homme et de lui faire voir le « prolongement invisible » de la réalité dont parle Illouz. Les moyens d'expression de Julien, témoignant désormais d'un discernement et d'un regard sur le monde neufs, ne sont plus conventionnels mais paramétrés par les lois de l'intériorité. « Ainsi l'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique⁷⁶ ».

Le délire se saisit aussi d'Élisabeth. Tout porte effectivement à croire qu'à l'instar de Julien, elle perd la notion de la réalité concrète. Mais au cœur de son délire, elle se reconnecte avec sa propre réalité intérieure et subjective. S'il est vrai que, pour elle, fièvre et folie vont de pair (« J'habite la fièvre et la démence, comme mon pays natal » [K, 115, nous soulignons]), dans *Kamouraska*, tout se passe encore une fois comme si la folie menait non pas à une perte totale de raisonnement, mais à une autre lucidité. Élisabeth se dit à la fois « folle et lucide » (K, 27), faisant de la clarté d'esprit le contrepoids du délire. Cette femme est même consciente de délirer : elle et M. Rolland « [t]ous deux ensemble dans un même délire » (K, 27). Gabriel-Pierre Ouellette explique ainsi la fonction du délire dans le roman : « Le délire, dans *Kamouraska*, donne naissance à l'espace, pour ensuite y habiter. Élisabeth d'Aulnières se refuse, d'abord, aux pouvoirs de ce délire et prétend les soumettre aux lois du songe ou même de la mémoire; elle finit par s'y abandonner⁷⁷ ». L'espace dont fait mention

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Gaston Bachelard. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1963 [1942], p. 68.

⁷⁷ Gabriel-Pierre Ouellette, *op. cit.*, p. 264.

l'auteur, dégagé par le discours délirant, risque fort bien de correspondre au lieu de sa « vraie vie », qui est aussi l'espace surnaturel du songe. En fait, Gabriel-Pierre Ouellette spécifie que

Cet ailleurs, « de l'autre côté du monde », se trouve aux limites d'un espace sans lieux ou d'un lieu vide qui est le théâtre d'événements vécus, dans le discours du roman, par Élisabeth d'Aulnières qui pourtant ne les a jamais vécus, dans l'histoire du roman⁷⁸.

Spécifions en outre que le délire émerge au moment où cette femme déloge sa « vie » du quotidien et la situe ailleurs : « Ma vie est ailleurs. Toute retirée en un lieu vague » (K, 109). Le songe sera pour Élisabeth l'occasion d'explorer ce « lieu vague » et, aussi, de découvrir les replis de son intériorité : « Le délire permet [au personnage hébertien] d'explorer les profondeurs de son âme, montre qu'à l'intérieur d[e] [lui] se joue, avec violence, une lutte entre soi et l'autre⁷⁹ ». Ainsi que nous l'avons montré, dans chacun des quatre récits étudiés, le dérèglement des sens hébertien s'accompagne d'un délire où les pensées se heurtent les unes sur les autres, désordonnées; en inscrivant le dérèglement langagier dans le texte, le délire rend compte d'une vision bien subjective du monde.

1.4 L'aspect raisonné du dérèglement des sens

Pour peu qu'on s'y attarde, on découvre que la maladie présente un aspect pour le moins surprenant : elle est « raisonnée » au sens où Rimbaud l'entend, c'est-à-dire qu'elle mobilise la volonté des personnages. Ceux-ci, pour reprendre les termes du poète, « cherchent en eux-mêmes », « cultivent leur âme », « travaillent à se rendre voyants », bref, participent activement à la recherche de leur subjectivité⁸⁰. En fait, au cours des épisodes de maladie, les sens perceptifs déréglés laissent poindre des facultés intellectuelles insoupçonnées. L'imagination et l'entendement se mesurent l'un à l'autre dans l'esprit du personnage afin de « mener à bien un libre jeu de l'imagination comme s'il s'agissait d'une opération de

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Mélanie Beauchemin, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁰ Il est intéressant de noter que cet aspect raisonné (et même actif) de la maladie des personnages peut de trouver écho dans la conception kantienne de la poésie.

l'entendement⁸¹ ». C'est ainsi que les héros, dans les récits d'Anne Hébert, peuvent voir apparaître leur qualité de poète. Gaston Bachelard, dans *La poétique de la rêverie*, confère à la rêverie une fonction qui se rapproche, en bien des points, de celle que nous donnons au dérèglement des sens. Pour Bachelard, rêve nocturne et rêverie ne sont pas du tout la même chose. Dans le rêve nocturne, l'individu perd son moi et fuit hors du réel, alors que dans la rêverie, il « peut, au centre de son moi rêveur, formuler un *cogito*. Autrement dit, la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste⁸² ». Activité de l'esprit nécessaire au poète, la rêverie lui permet d'imaginer des mondes poétiques en toute conscience : « Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente – lui, en chair et en os, qui devient un "esprit", un fantôme du passé ou du voyage⁸³ ». Ce phénomène du dédoublement qui est soulevé par Bachelard n'épargnera certainement pas les personnages hébertiens.

Dans la nouvelle du *Torrent* se joue une lutte : Stella cherche à opposer les « forces obscures de ce monde » (MS, 152) à la voix de sa volonté : « Une petite voix haletante, sérieuse, importante chantait dans sa tête : "Réveille-toi. Non, non ce n'est pas l'amour qui te blesse et te pacifie ainsi. Ce n'est que la mort qui vient. Défends-toi. Stella Gauvin, défends-toi." » (MS, 156). Finalement, ce sont les premières qui l'emporteront au terme du dérèglement des sens.

Aussi, bien que le malaise de Catherine soit l'occasion pour elle d'atteindre sa subjectivité, elle ne perd pas pour autant le contact avec ses facultés intellectuelles. Au cœur de la maladie, alors qu'elle semble avoir perdu toute volonté et tout désir, la jeune femme témoigne au contraire d'une étonnante volition. Avec un certain effort, manifestement, elle se rend jusqu'aux limites de la vie, au point de provoquer sa « petite mort » (CB, 88) : dans « cet état sauvage » (CB, 138) où elle est, elle s'accroche à son malaise « comme la dernière

⁸¹ Emmanuel Kant. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, p. 308.

⁸² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1960], p. 129.

⁸³ *Ibid.*, p. 129.

mort possible qu'il ne fallait pas lâcher » (CB, 138). Elle se jure même de ne pas ouvrir les yeux, afin de vivre jusqu'au bout « cette complicité avec la mort » (CB, 142).

Et bien qu'on serait tenté de croire Élisabeth folle, il se trouve que le bouleversement de celle-ci répond aussi à l'exigence de la raison. Son malaise est déclenché sinon entretenu par une promesse faite à elle-même : « Je me suis juré de garder les yeux fermés et de faire en quelque sorte que je quitte mon corps » (K, 109). La jeune femme s'approche autant qu'il est possible de la mort ; elle chasse activement sa vie (K, 112) et poursuit, avant de l'atteindre, « une absence des sens et du cœur incroyable, difficile à supporter sans mourir » (K, 109).

Au tout début de *L'Enfant chargé de songes*, lorsque se produit l'apparition hallucinée de Pauline, il est possible d'entrevoir le caractère raisonné de l'état de Julien : même au beau milieu du songe, « [i]l ne peut s'empêcher de raisonner comme s'il était éveillé et en possession de ses moyens » (ECS, 10). La raison, chez Julien, le dispute difficilement à l'imagination, qui exerce sur lui un impérieux attrait. Julien est probablement, du reste, le personnage qui affiche le plus ouvertement son intention poétique. Mû par le désir d'emboîter le pas à ses modèles romantiques, il n'arrive pourtant pas à écrire une suite à l'unique poème qu'il ait jamais produit. S'il est vrai que « [l]e rêve et la volonté, s'ils sont réconciliés, concourent au déclenchement de l'acte poétique⁸⁴ », Julien ne semble toutefois pas avoir suffisamment de volonté pour qu'un tel acte de création se produise. Dans son cas, la réconciliation entre imagination et volonté échoue à produire une véritable œuvre d'art⁸⁵.

Dans ce chapitre, il a été montré que la maladie, chez Anne Hébert, entretenait de nombreuses similitudes avec le concept du dérèglement des sens proposé par Rimbaud dans les *Lettres du Voyant*. Dans les récits, cette influence rimbaldienne se traduit par un traitement particulier du thème de la maladie. En déconditionnant leurs sens perceptifs,

⁸⁴ Marc Eigeldinger. « Baudelaire et le rêve maîtrisé », *Romantisme*, 1977, n°15, « Mythes, rêves, fantasmes », p. 38.

⁸⁵ S'il ne parvient pas, dans l'histoire du roman, à faire œuvre, il marque toutefois *poétiquement* le texte, à travers les correspondances et synesthésies déclenchées à l'occasion du dérèglement de ses sens. Julien, bien qu'il n'arrive pas à devenir artiste, n'a pas moins l'intention créatrice et la vision du monde d'un véritable poète.

Catherine, Stella, Élisabeth et Julien, entrent dans un rapport analogique au monde, ce dont témoignent les correspondances et synesthésies présentes dans chacun des quatre textes. Nous empruntons à Joseph Melançon son explication du poème de Baudelaire, *La chambre double*, pour parler de ce qui arrive au personnage hébertien au beau milieu de sa maladie : « Sans s'évader du lieu, le poète [personnage] a vécu, un moment, dans un autre monde, suggéré par la réalité extérieure et réalisé par la sensibilité de son imagination aux correspondances et aux analogies⁸⁶ ». Pendant ce moment privilégié, un nouveau rapport au monde s'établit en effet, ainsi qu'un nouveau mode d'expression. C'est pourquoi le discours délirant se présente bien souvent comme le seul langage possible pour décrire le monde. Ce dérèglement des sens langagiers ajoute une dimension poétique de plus au texte narratif. Il nous paraît donc justifié d'affirmer que les récits hébertiens répondent à l'aspiration baudelairienne exprimée plus de cent ans auparavant dans la dédicace du *Spleen de Paris* de 1862 : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, assez simple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?⁸⁷ » La prose hébertienne, à la fois « poétique » et « musicale », convient au déploiement « des mouvements lyriques de l'âme » – et permet de rendre compte des « ondulations de la rêverie », c'est-à-dire le rêve, le songe ou l'hallucination. Il serait erroné de penser que le délire des personnages est annonciateur d'une folie menaçante. Au contraire, le délire témoigne de l'acquisition d'une lucidité à propos de ce qui se joue dans les régions subjectives et intimes de l'être. Même si nous découvrons qu'un caractère « raisonné » est prêté au dérèglement des sens, l'imagination n'y occupe pas moins une place de choix, comme en témoigne la prégnance de la vie onirique que nous étudierons dans les pages qui suivent. En effet, « [d]e ce dialogue ouvert entre les plans conscient et inconscient mis en

⁸⁶ Joseph Melançon. *Le spiritualisme de Baudelaire*, Ottawa, Éditions Fides, 1967, p. 91-92.

⁸⁷ Charles Baudelaire. *Petits poèmes en prose*, La Presse [Paris], 26 août 1862, p. 1. (<http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k479531x>) Claude Pichois nous avise que « [d]es éléments de cette préface, il est difficile de ne pas rapprocher un fragment de *Fusées*, à peu près contemporain : "Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole" » (Claude Pichois (éd. établie, présentée et annotée par). *Charles Baudelaire. Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1297. cit. Charles Baudelaire, *Fusées, Journaux intimes, ibid.*, p. 659) Appliquée aux personnages hébertiens, cette citation dit bien ce que nous tenterons de prouver dans ce travail : les rêves, songes et hallucinations, « spectacle » qu'ils ont « sous les yeux » révèlent toute « la profondeur de la vie ».

relation paradoxale, naît tout un théâtre intérieur où les ombres qui se profilent à l'arrière-plan de la conscience passent à l'avant-scène⁸⁸ ».

⁸⁸ Robert Harvey, « Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois* », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Les Cahiers Anne Hébert : Sexualité(s) dans l'œuvre d'Anne Hébert*, n° 14, 2015, p. 119.

CHAPITRE II

LA VIE ONIRIQUE DANS LES RÉCITS HÉBERTIENS

L'imagination, dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, prend plus souvent qu'autrement la forme de rêve et de songes. Les facultés de l'être conscient que sont les sens et la raison (dont atteste le caractère « raisonné » du dérèglement des sens) sont aidées, dans certaines occasions, des pouvoirs « surnaturels » du songe. Il s'agit ici de comprendre ce qui fait que les rêves et les songes sont aussi prégnants dans les textes narratifs d'Anne Hébert et, surtout, ce qui fait qu'on les retrouve si souvent autour du dérèglement des sens. Grâce à ceux-ci, Catherine, Stella, Élisabeth et Julien espèrent tous trouver une « vraie vie » dépassant la réalité physique, un au-delà plus apte à combler leurs aspirations surnaturelles.

2.1 La recherche d'une « vraie vie » ailleurs

La fin de la troisième partie de *L'Enfant chargé de songes* se lit comme un rappel de l'univers poétique de Baudelaire :

Sur les pas de Baudelaire [Julien] goûte le spleen de Paris, respire un air délétère, erre sans fin dans des rues hantées, tandis que le cri du mauvais vitrier lui déchire l'oreille et que Mlle Bistouri s'attache à ses pas, ne cesse de lui demander :

– Êtes-vous médecin? (ECS, 132)

L'apparition pour le moins énigmatique de cette « Mlle Bistouri » renvoie directement au poème éponyme du *Spleen de Paris*, qui commence avec la même fameuse question : « Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille : "Vous êtes

médecin, monsieur?"⁸⁹ ». Le narrateur du *Spleen de Paris* en déduit que Mademoiselle Bistouri voit tous les jeunes hommes en médecins et que, par conséquent, elle vit dans un monde imaginaire créé de toute pièce. La structure infaillible du fantasme de Mademoiselle Bistouri remet en cause la logique du monde réel se voulant, elle aussi, infaillible. En vérité, au contact de cette folle, la réalité appauvrie du narrateur du poème est transfigurée; cette femme se présentant comme une « énigme inespérée⁹⁰ » prouve au narrateur qu'ici-bas subsiste encore quelque « mystère » à « débrouiller ». Le mystère, selon les Symbolistes, est ce qui empêche d'avoir accès directement aux significations du monde invisible. Vers la fin du siècle, Mallarmé indique que la clef de résolution de ce mystère, c'est la faculté d'« évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrement⁹¹ ». L'individu doit déchiffrer le monde dans l'espoir d'en débrouiller le mystère. Parce qu'« [il] règne en nous et autour de nous, il est l'essence même de la réalité. Pour atteindre l'âme des choses, au-delà des apparences, la poésie usera du symbole⁹² », « au moyen duquel, note à son tour Wyczynski, l'homme saisit l'existence du rapport et, ce qui en résulte, l'aspect particulier d'une réalité invisible⁹³ ». La suggestion poétique, en ce sens, permet de redonner au monde sa part de mystère ou, autrement dit, de replacer l'invisible au centre de la réalité visible.

L'analyse du poème de Baudelaire permet justement de fournir un important élément d'explication concernant les frontières entre la réalité et l'imagination (ou réalités visible et invisible), tout sauf étanches chez Anne Hébert. Dans une note de bas de page, Marina Van Zuylen compare le narrateur de « Mademoiselle Bistouri » à un poète :

Le narrateur, en effet, est ce poète qui convertit le monde de l'expérience en monde idéal. Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, décrit le poète

⁸⁹ Charles Baudelaire. « Mademoiselle Bistouri », dans *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 353-356.

⁹⁰ Charles Baudelaire, « Mademoiselle Bistouri », *op. cit.*, p. 353.

⁹¹ Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », *op. cit.*, p. 392.

⁹² David Totibadzé-Shlikashvili. *L'Âme symboliste : Les fleurs mystiques des poètes oubliés*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 155.

⁹³ Paul Wyczynski, *op. cit.*, p. 26-27.

comme celui qui, plutôt que de chercher dans la raison une plénitude absolue, la poursuit à travers l'imagination. Seule l'imagination sera capable d'assouvir les désirs niés par le quotidien⁹⁴.

Il ne fait aucun doute que, de leur côté, Catherine, Stella, Élisabeth et Julien sont effectivement en quête d'un « quelque chose de plus » qu'ils échouent à reconnaître dans le réel. Pour eux, il est vrai, « [s]eule l'imagination sera capable d'assouvir les désirs niés par le quotidien ». Une formulation qui revient à trois reprises dans *Les Chambres de bois* affirme le caractère futile de la réalité physique. Lors d'une scène sensuelle avec sa femme, Michel dit à Catherine : « Ce n'est rien, rien... » (CB, 75). Celle-ci, quant à elle, assure plus loin que « [c]'est une toute petite mort, Michel, ce n'est rien qu'une toute petite mort » (CB, 88). Puis, à la toute fin du roman, le « c'est » démonstratif s'efface pour accentuer, de pair avec les guillemets, l'intertexte de Jules Supervielle : « "Une toute petite bague pour le songe", Michel, rien qu'une toute petite bague » (CB, 190). Dans *Les Chambres de bois*, les choses du quotidien ne sont *rien*; elles sont banales, futiles et insignifiantes. Même la mort perd son caractère tragique. Le grand absent c'est la « vraie vie », que les personnages rencontrent rarement dans le quotidien. Seule l'imagination, en effet, pourra donner un surcroît de vie à l'existence insignifiante.

La réalité et son envers, chez Anne Hébert, revêtent une signification dont l'origine remonte au romantisme. Dans l'avant-propos de son ouvrage *L'Âme romantique et le rêve*, Albert Béguin écrit, sur le ton de la confidence :

[I]e rêve, la poésie, le mythe prennent figure d'avertissement et m'invitent à ne me satisfaire ni de cette conscience de moi, qui suffit à mon comportement moral et social, ni de cette distinction entre moi et les objets, *qui me fait croire que mes organes de perception « normale » enregistrent l'exacte copie d'une « réalité »*⁹⁵.

⁹⁴ Marina Van Zuylen. « Monomanie à deux : "Mademoiselle Bistouri" et le dialogue de Baudelaire avec l'insensé », *Études françaises*, vol. 40, no 2, 2004, p. 121. Dans cette note, Van Zuylen fait le lien entre la quête d'absolu du narrateur et la tâche du poète, qui serait de convertir le monde banal en endroit idéal. Elle met également le lecteur sur la piste de la théorie de Kant sur le jugement esthétique.

⁹⁵ Albert Béguin, *op. cit.*, p. XIII. Nous soulignons.

L'auteur, comme les Romantiques, est méfiant à propos de l'authenticité de la réalité perçue par les cinq sens. Il en va de même chez Mallarmé, pour qui « il est admis que les choses ne sont pas seulement ce qu'aperçoivent les sens⁹⁶ ». Il y aurait en fait une toute autre réalité, que ceux-ci échoueraient à percevoir. L'oreille, notamment, doit s'exercer à entendre le son de l'âme, en dialogue constant avec le monde, tandis que l'œil doit se retourner vers les régions intimes de l'être, où tout un paysage attend d'être découvert. Les sens, autrement dit, doivent par-dessus tout permettre d'accéder au monde intérieur du sujet, en résonnance avec le cosmos. Cette conception romantique du monde est fort bien résumée par Béguin :

il faudra postuler une autre région de nous-mêmes, par où la prison de l'existence individuelle s'ouvre sur la réalité. Car ce que les facultés de notre être conscient, – sens et raison, – connaissent sous le nom de réalité objective n'est pas le Réel. Celui-ci, qui se confond avec la vie, ne saurait être atteint qu'à l'intérieur de nous-même⁹⁷.

Ce que l'auteur nomme le « Réel » n'est pas un réel objectif, tangible et matériel mais, au contraire, subjectif, intérieur et abstrait. « Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, soutient Baudelaire dans sa dédicace des *Paradis artificiels*, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves⁹⁸ ». Les personnages hébertiens, que d'aucuns ont par ailleurs qualifiés de romantiques⁹⁹, affichent justement cette même

conception romantique [du monde], – le monde dit « objectif » est simplement une convention sur laquelle nous nous entendons, que nous posons pour la commodité de notre rapports entre humains, et le monde du rêve, au contraire, est un monde qui nous est donné de l'intérieur; il nous est réellement commun à tous, parce que tous nous y participons, ou parce qu'en lui nous participons à la Réalité universelle¹⁰⁰.

⁹⁶ Mallarmé, cité par Enid Starkie, *op. cit.*, p. 136.

⁹⁷ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 143. L'auteur souligne.

⁹⁸ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p.399.

⁹⁹ Bénédicte Mauguère, notamment, dans « L'auteur et ses double : à la recherche de "L'inconnu de la Seine" / scène dans *L'Enfant chargé de songes* », fait de Julien un double de ses modèles romantiques (dans Christiane Lahaie (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : Anne Hébert et la critique*, n° 4, 2003, pp. 115-128).

¹⁰⁰ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 157.

Les Romantiques explorent le rêve, ce monde donné de l'intérieur, dans l'espoir d'y découvrir un lieu inédit et caché, mais auquel ils participent toujours-déjà; c'est là, à fortiori, que la « vraie vie » se trouve. Cette formulation de Baudelaire, à ce sujet, est assez bien connue : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde¹⁰¹ ».

« La vraie vie » : cette expression¹⁰² provient d'un poème en prose d'*Une saison en enfer* : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde¹⁰³ ». Mélancolique dans un réel appauvri et aliénant, dans lequel il n'y a plus aucun mystère, le poète d'inspiration symboliste cherche un surcroît de vie, la seule « vraie ». Il la cherche ailleurs, car elle est absente du monde tel que nous le connaissons. Pour y accéder, il doit se dégager d'une vision du monde contingente et empirique. Et le dérèglement des sens est le moyen privilégié par Rimbaud pour parvenir au déconditionnement du point de vue et au dépassement de la réalité physique. Ce n'est donc qu'ainsi que le poète, et dans son sillage les héros hébertiens, pourront adhérer à une réalité subjective et intérieure, invisible et mystérieuse. Voyons maintenant comment se manifeste le rêve, dans les romans à l'étude, ainsi que la manière dont Anne Hébert se sert du thème pour ouvrir l'univers concret et supposé objectif des personnages à un autre, que nous qualifions de « surnaturel »¹⁰⁴. Pour les quatre protagonistes, effectivement, « [i]l s'agit de subordonner la nature et ses lois à une surnature qui excède [leur] capacité perceptive et implique une révision de [leur] réflexion sur le monde¹⁰⁵ ». Les lieux surnaturels de l'esprit, accessibles par le rêve et le songe, permettent

¹⁰¹ Charles Baudelaire. « Puisque réalisme il y a », *Critique littéraire*, dans *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 59. L'auteur souligne.

¹⁰² On fait souvent dire à Rimbaud cette variante, rendue célèbre : « La vraie vie est ailleurs ». L'expression est par ailleurs utilisée dans plusieurs des écrits narratifs d'Anne Hébert.

¹⁰³ Arthur Rimbaud, « Délires I. – Vierge folle. L'Époux infernal », *Une saison en enfer*, op. cit., p. 260.

¹⁰⁴ Associées autant au symbolisme qu'au romantisme, les expressions « surnature » et « surnaturel(le) » dont nous nous servons désignent une volonté métaphysique, une ambition d'aller au-delà de la nature, de la dépasser au moyen de l'artifice et/ou de l'imagination.

¹⁰⁵ Christian Chelebourg. *Le surnaturel : poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 215.

justement aux personnages d'acquérir une nouvelle connaissance sur le monde, une sorte d'« intelligence universelle¹⁰⁶ ».

2.2 Une typologie de la vie onirique : définitions du rêve et du songe

Plusieurs critiques ont remarqué que les romans d'Anne Hébert jouaient sur les codes de lecture réalistes et oniriques. L'étude de Janet M. Paterson, *Anne Hébert : Architecture romanesque*¹⁰⁷ dégage la participation de trois codes narratifs dans *Les Chambres de bois*: réel, onirique et irréel¹⁰⁸. L'activité onirique qu'examine Paterson dans le premier roman hébertien apparaît dans chacun des récits que nous avons soumis à l'analyse.

À ce stade, nous devons risquer une distinction entre le rêve et le songe. Ces thèmes, quoique parents, ne sont pas interchangeables, comme cela semble parfois avoir été le cas au sein de la critique hébertienne. Anne Hébert utilise elle-même parfois les termes d'une façon qui peut paraître aléatoire. En général, les études sur les phénomènes oniriques et sur la vie psychologique nocturne peinent d'ailleurs à diviser les termes « rêve » et « songe »; plusieurs auteurs n'y voient même aucune distinction à faire. La plupart des dictionnaires les traitent comme des synonymes, certains faisant même l'économie de la signification de l'un en renvoyant à la définition du terme analogue. Dans l'imaginaire hébertien, cependant, nous postulons que les manifestations oniriques n'ont pas toutes les mêmes caractéristiques et fonctions.

¹⁰⁶ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 349.

¹⁰⁷ Janet M. Paterson. *Anne Hébert : Architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

¹⁰⁸ Jaap Lintvelt remarque à la suite de Paterson que « la combinaison des deux codes de lecture du réel et de l'onirique sont typiques de l'originalité de toute l'œuvre romanesque d'Anne Hébert » (« Le début et la fin de *L'enfant chargé de songes* d'Anne Hébert : polysémie d'un voyage identitaire », *Voix et images*, vol. 33, n° 1 (97), 2007, p. 135). Il est vrai que dans l'ensemble de ses écrits (narratifs, poétiques et pour le théâtre), peu de thèmes se sont mérités l'attachement profond qu'Anne Hébert a signifié pour l'activité onirique.

Anciennement, le mot « rêve » signifiait « vagabonder » ainsi que « délirer ». Son étymologie inclut également la notion de « perte de sens »¹⁰⁹. Le Littré le définit ainsi : « Combinaison involontaire d'images ou d'idées, souvent confuses, parfois très-nettes, et très-suivies, qui se présentent à l'esprit pendant le sommeil.¹¹⁰ » Pour ce qui est du songe, le *Dictionnaire étymologique de langue française* en donne la même signification que pour le rêve. Les dictionnaires, pour tout dire, n'offrent qu'un type de définition, et celui-ci n'apporte aucun éclaircissement potentiel sur la poétique hébertienne. Le Grand Robert de la langue française présente cependant une alternative éclairante à la confusion régnant dans les autres ouvrages de référence. L'entrée du mot « rêve » inclut cette remarque :

La plupart des dictionnaires de synonymes tentent de distinguer rêve et songe d'après des critères étymologiques (*Rêve = songe incohérent; →Rêver, rêverie*). Cette tradition qui remonte à Furetière ne s'appuie pas sur l'usage. En fait *rêve* a remplacé *songe*, sauf dans des emplois particuliers (en parlant de présages, en poésie)¹¹¹.

La page suivante de ce même dictionnaire donne une seconde définition du rêve appuyant la première : « D'abord péjoratif, comme rêverie [...] ne prend sa valeur *poétique* qu'avec les préromantiques. Construction de l'imagination à l'état de veille, pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel.¹¹² » Une troisième définition resserre les liens entre le rêve et la poésie entrevus dans la définition précédente : « Imagination créatrice, la faculté de former des représentations imaginaires¹¹³ ». Le Robert, toujours, définit enfin le songe par un seul mot, « rêve », mais donne cet exemple : « Songes considérés comme prophétiques, comme des avertissements [...] divins, comme susceptibles d'une interprétation¹¹⁴ ». Cette intuition concernant la double connotation mystique et poétique du songe se confirme dans

¹⁰⁹ Le mot serait dérivé de l'ancien français *desver* qui veut dire « perdre le sens » : Oscar Bloch et Walter von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 2008, p. 552.

¹¹⁰ Paul-Émile Littré. *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1987 [Nouvelle édition], t. 6, p. 5553.

¹¹¹ Paul Robert et Alain Rey. *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1990, t. 8, p. 367. Nous soulignons.

¹¹² *Ibid.*, p. 368. Nous soulignons.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 846.

d'autres définitions. L'implication théologique du songe est mentionnée dans le Littré, en faisant référence à l'interprétation des songes par Joseph, fils de Jacob¹¹⁵. Enfin, dans le *Nouveau dictionnaire biblique*, les songes sont définis comme des « [r]êves que Dieu emploie selon son dessein. En les suscitant, Dieu travaille selon les lois de la pensée [...] Ces rêves-là ont pour but d'influencer la vie spirituelle des individus¹¹⁶ ». En allant voir du côté des écrivains romantiques et de la critique, nous réussissons certainement à mieux cerner les liens possibles entre le sacré, le songe et la poésie.

Si nous revenons à Baudelaire, nous découvrons que sa conception du rêve peut apporter des éclaircissements utiles. Marc Eigeldinger affirme, à propos du rêve baudelairien, qu'il « accomplit la transmutation des objets de la nature, afin de les intérioriser, de les convertir en signes analogiques de la vie spirituelle¹¹⁷ ». Comme Jean Prévost le souligne à son tour, Baudelaire ne désire pas créer en faisant abstraction de la nature ou en la niant, mais en la transfigurant poétiquement. En effet, le terme surnaturalisme, qui viendrait d'abord de Henri Heine,

signifie quelque chose de tout différent [chez Baudelaire] : Heine croit aux idées innées, et les types les plus remarquables sont « révélés à l'artiste dans son âme » ; Heine proclame donc un droit de créer en se passant de la nature. [...] Baudelaire entrevoit, avec un sens plus sûr, une autre méthode – une suite de transmutation des éléments naturels. Chacun modifie la nature selon son tempérament, et chacun a droit à son idéal particulier¹¹⁸.

Ainsi, l'art baudelairien doit être inspiré par un idéal supérieur, une « sur-nature », qui transcenderait le monde réel et le transformerait en une autre réalité. Le monde naturel est de cette façon reconstruit par le regard du poète, qui transfigure l'univers visible en une vision subjective et personnelle :

¹¹⁵ Voir les chapitres 37 à 45 du Livre de la Genèse.

¹¹⁶ *Nouveau dictionnaire biblique*, Vevey, Éditions Emmatis, 1979 [1961], p. 717.

¹¹⁷ Marc Eigeldinger, « Baudelaire et le rêve maîtrisé », *Romantisme*, 1977, n°15, « Mythes, rêves, fantasmes », p. 41-42.

¹¹⁸ Jean Prévost, *op. cit.*, p. 83. L'auteur souligne.

Le travail de l'imagination de l'artiste consiste à reconstruire le monde. Elle ne crée pas ses matériaux, elle les recueille dans la nature visible. Mais avec ces éléments naturels, elle bâtit un monde nouveau qui jaillira du monde visible comme l'idéal surgit de l'individu. Baudelaire s'est si bien expliqué, sur ce point, qu'il n'est rien de mieux que de le citer. « Elle [l'imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés..., elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf »¹¹⁹.

Dans des poèmes tels que *Anywhere out of the world* ou *La Voix*¹²⁰, on comprend que le rêve ne sert pas qu'à évoquer un désir d'ailleurs, temporel comme géographique, mais qu'il est intimement lié avec l'élaboration poétique. Le rêve, pour Baudelaire, n'est pas un matériau brut à utiliser pour la production du texte. Il peut être une source d'inspiration, certes, mais il doit d'abord être soumis au travail de déchiffrement du poète, qui s'attache à en dégager le sens mystérieux.

Ceci étant dit, dans *Les Paradis artificiels*, Baudelaire distingue deux types de rêves : le « rêve naturel » et le « rêve absurde ». Les rêves de la première classe sont formés à partir de la « vie ordinaire » de l'homme : issus de ses désirs, préoccupations et obsessions, ils s'agencent avec des expériences et des choses entrevues durant le jour pour former une suite d'images plus ou moins logique et vraisemblable. Le « rêve naturel », indique le poète, est l'expression du moi du rêveur. Quant à lui, le « rêve absurde »,

imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin. Comme il est inexplicable par les causes naturelles, ils lui ont attribué une cause extérieure à l'homme; et encore aujourd'hui [...] il existe une école philosophique qui voit dans les rêves de ce genre tantôt un reproche, tantôt un conseil; en somme, un tableau symbolique et moral,

¹¹⁹ Joseph Melançon, *op. cit.*, p. 84. cit. Charles Baudelaire, « La reine des facultés », *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 621.

¹²⁰ Dans ce poème, le sujet poétique est appelé par deux voix. La première le convie aux plaisirs terrestres, tandis que la deuxième l'invite à s'évader dans une autre vie : « Viens ! Oh ! viens voyager dans les rêves, / Au-delà du possible, au-delà du connu ! » (« La Voix », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 170.) Finalement, c'est la dernière voix qui l'emporte, devenant « [s]a plaie / Et [s]a fatalité ».

engendré dans l'esprit même de l'homme qui sommeille. C'est un dictionnaire qu'il faut étudier, une langue dont les sages peuvent obtenir la clef¹²¹.

Le rêve absurde met l'individu en relation avec la surnature. Baudelaire appelle cela « rêver magnifiquement » : « Rêver magnifiquement n'est pas un don accordé à tous les hommes [...] La faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse; car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné¹²² ». Ceux qui parviennent à dégager un sens de ce langage hiéroglyphique ont un don rare, « une espèce de privilège consenti à certains êtres [...] privilège redoutable et sacré, *qui présente des analogies évidentes avec le don de l'inspiration poétique*.¹²³ » Grâce au rêve absurde, le rêveur communique avec la part mystérieuse, sacrée, surnaturelle et invisible de la vie. Disons pour finir que ce type de rêve, à l'instar de la musique, a la capacité d'exprimer la relation analogique de l'homme avec le monde : « il est "un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants" dont le poète extrait les métaphores propres à exprimer la relation analogique qu'il entretient avec les énergies cosmiques¹²⁴ ».

Nous nous emparerons de l'éclairante distinction établie par Baudelaire ainsi que celle que nous avons devinée à partir des ouvrages de référence précédemment cités afin de séparer le rêve du songe hébertiens. Le rêve sera donc rapproché du « rêve naturel », alors que le songe sera assimilé au « rêve absurde ». Nous définissons plus précisément le rêve comme une suite d'images mentales fournies par la vie éveillée du personnage, plus ou moins logique et désorganisée, se présentant à lui pendant la veille ou le sommeil. Le rêve hébertien induit, une certaine perte de(s) sens : le personnage soumis au rêve perd, brièvement ou non, le sens de la réalité. Le rêve, sans se limiter au corps, y établit son lieu de prédilection : cela explique

¹²¹ Charles Baudelaire. « Le Poème du hachisch », III : « Le théâtre de Séraphin », *Les paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 408-409.

¹²² Charles Baudelaire. « Un mangeur d'opium », VI : « Le génie enfant », *Les paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 497.

¹²³ Marc Eigeldinger, op. cit., p. 34. Nous soulignons. Le caractère sacré que confère Baudelaire au don de rêver sera rapproché, dans les pages qui suivent, du caractère sacré du don poétique; nous verrons que le langage du rêve et le langage poétique se ressemblent à de nombreux égards.

¹²⁴ Marc Eigeldinger, op. cit., p. 43.

que tant de personnages malades soient assaillis par des rêves. Le rêve, par contre, n'a pas le pouvoir de transcender les lois de la nature comme le songe.

Ce dernier, quant à lui, présente aussi au rêveur hébertien des images oniriques, sauf qu'elles sont régies par des forces surnaturelles. Janet M. Paterson, dans *Architecture romanesque*, propose une définition du songe hébertien : il s'agirait d'un motif représentant le conflit intérieur de personnages tiraillés entre rêve et réalité. L'emploi fréquent du verbe « songer » dans *Les Chambres de bois* (mais aussi dans toute l'œuvre), dont « il n'est pas clair que le mot signifie penser ou rêver [...] met en relief l'ambiguïté de l'espace qui distingue le conscient de l'inconscient¹²⁵ ». La maladie, il est vrai, investit pleinement l'ambiguïté des espaces hébertiens (entre conscience et inconscience, entre réalité, rêve ou songe et irréel ou surnature, notamment). Béguin décrit quant à lui le songe comme « [p]ressentiment et clairvoyance, appréhension inconsciente et consciente de l'avenir ou des "influences" cosmiques peuvent se produire à l'état de veille¹²⁶ ». Si le rêve est la faculté qu'a l'esprit de faire surgir images et visions chez un personnage éveillé ou endormi, le songe, pour sa part, affiche des caractéristiques similaires, mais se présente sous une forme plus « achevée » d'un point de vue rimbaldien : pour mieux le dire, c'est un rêve qui assume une fonction divinatoire¹²⁷. Les images qui émergent du songe se prévalent en effet d'une intelligence particulière, l'« intelligence des visions¹²⁸ » évoquée par Rimbaud. Le songe, en d'autres mots, serait la source d'un savoir surnaturel pour les personnages hébertiens qui en font l'expérience : nous verrons que, souvent, celui-ci prend la forme d'une ubiquité et/ou d'une connaissance prophétique ou divinatoire.

¹²⁵ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁶ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 189.

¹²⁷ Il faut noter que, comme l'indique Eigeldinger, Baudelaire « confère [...] plus rarement [au rêve] la dimension du fantastique ou le pouvoir de la divination que les écrivains romantiques » (*op. cit.*, p. 43). Ce sont chez ces derniers, ainsi que chez les Symbolistes, que le caractère divinatoire du songe hébertien trouve le plus grand écho.

¹²⁸ Arthur Rimbaud. « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344.

2.3 Rêve et poésie

La connotation mystique du rêve en littérature, dont nous nous emparons pour tenter une définition du songe, tire son origine dans l'esthétique romantique. À nos yeux, cette connotation recouvre tout un versant de la vie onirique chez Anne Hébert, qui entretient certainement une relation avec le surnaturel et le mystère. Dans son étude, Albert Béguin rappelle que les Romantiques conçoivent l'univers comme un tout. Pour eux, chacune des composantes du cosmos entrent en relation les unes avec les autres pour former un grand organisme vivant; il s'agit, pour les Romantiques, de « restituer le monde dans son unité primordiale¹²⁹ ». La seconde moitié du dix-neuvième siècle a accentué la connotation mystique du rêve et du songe en littérature. Philippe Forest soutient de manière éloquente que la recherche de l'harmonie du monde et de l'être humain se poursuit, à l'époque du symbolisme, sous le signe du caractère sacré de la poésie :

Ce qu'affirme ainsi le symbolisme, c'est que la poésie est la pratique ultime et essentielle par laquelle le monde découvre son harmonie et sa signification véritables. [...] Le texte poétique se propose comme la parole sacrée en laquelle se nouent et se révèlent l'immédiat du monde visible et la perfection du monde invisible¹³⁰.

La poésie, parce qu'elle émerge du même fonds humain que le songe – l'imagination créatrice –, est aussi intimement liée au domaine du sacré. En d'autres mots,

Il faut constamment garder clair à l'esprit que la connaissance de la vraie réalité, savoir la réalité spirituelle et invisible, s'opère par un acte créateur semblable à celui de Dieu. Cette création est l'œuvre d'une imagination inspirée et elle baigne nécessairement dans une atmosphère de rêve. C'est pourquoi la vraie réalité n'est que dans les rêves¹³¹.

¹²⁹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 269.

¹³⁰ Philippe Forest. *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1989, p. 10.

¹³¹ Joseph Melançon, *op. cit.*, p. 131. cit. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 399.

En effet, le langage du rêve, constitué d'images qu'aucune logique apparente ne relie, est lié au langage métaphorique de la poésie. La faculté dont ils émergent tous deux, l'imagination, met le sujet qui rêve en communion avec le monde. Ce faisant, elle restitue l'« unité primordiale¹³² » postulée entre soi et le monde, entre le corps et l'esprit, l'intérieur et l'extérieur. Encore une fois, nous ne pouvons omettre de citer Albert Béguin, qui explore le lien entre l'imagination et ses filles, la poésie et l'activité onirique :

La double nature, à la fois corporelle et spirituelle, de cette puissance créatrice [qu'est l'imagination] apparente le rêve et la poésie : car le rêve nous permet de plonger aux sources mêmes de la vie physiologique, de coïncider avec la force productrice, une et toujours la même, qui donne naissance aux forces de la nature aussi bien qu'aux images psychiques. Grâce au rêve, nous pouvons découvrir la plus profonde de toutes nos analogies, de toutes nos concordances rythmiques avec la nature; nous pouvons nous apercevoir que l'acte créateur du poète, qu'il prend pour un acte de son moi, est le même acte qui crée les êtres vivants¹³³.

Le poète, grâce à l'imagination, s'arroge le pouvoir des dieux : celui de la création. Si, pour Rimbaud, « [l]e poète est vraiment voleur de feu¹³⁴ », c'est parce que « notre imagination est une obscure réplique de la grande force créatrice qui a formé le monde¹³⁵ ». Marc Eigeldinger le formule pour sa part ainsi : « Apprivoisé, recomposé au gré des lois de la cohérence, le rêve stimule l'acte créateur, en proposant une architecture mentale à partir de laquelle l'écriture s'élabore¹³⁶ ». Cette complicité qu'entretiennent le rêve et la poésie à travers la faculté imaginatrice nous permet de lire les rêves et les songes hébertiens comme des actes de création ou, pour le dire différemment, comme des élaborations poétiques que le texte donne à lire. La volonté poétique des personnages hébertiens, amorcée par le dérèglement des sens perceptifs et menée plus avant à travers le dérèglement des sens langagiers, se concrétise véritablement grâce au thème onirique, qui installe un langage poétique dans le texte narratif. En effet, les personnages malades nous montreront qu'« il est des heures dans la vie d'un

¹³² Albert Béguin, *op. cit.*, p. 269.

¹³³ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁴ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Démeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 346.

¹³⁵ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 211.

¹³⁶ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 37-38.

poète où la rêverie assimile le réel lui-même. Ce qu'il perçoit est alors assimilé. Le monde réel est absorbé par le monde imaginaire¹³⁷ ».

2.4 Le rêve dans les récits hébertiens

L'imagination présente souvent à l'esprit des personnages malades des images mentales leur apparaissant durant leur sommeil. Dans ces cas-ci, ce sont les yeux de l'esprit qui perçoivent, et non les yeux physiques¹³⁸. Ainsi, au cours de l'automne,

[Catherine] eut un rêve : « La maison des seigneurs était maudite et vouée au feu. La haute demeure flambait sur le ciel et s'écroulait avec fracas. Pendant quelque temps une écharde roussie brûla Catherine au poignet, puis disparut tout à fait lorsque la jeune femme se fut éloignée de la route » (CB, 128).

Le moment où l'image de la maison des seigneurs meurt en Catherine coïncide avec le moment où elle tombe malade. Tout ce qui entretient un rapport à son environnement, régi par le couple Michel-Lia, l'incommode désormais. L'incendie du rêve, renvoyant directement au motif de la fièvre, est révélateur de ce qui « consume » la jeune femme. La fièvre de Catherine, en effet, métaphorise l'image des seigneurs, idéalisée depuis l'enfance, brûlant en elle. Cette image s'écroule réellement en Catherine, sous le poids de la désillusion et de la déception.

Janet M. Paterson a ce mot sur l'héroïne de *Kamouraska* : « le personnage d'Élisabeth incarne une confrontation tragique entre le réel et le rêve¹³⁹ ». Élisabeth, plus que tout autre personnage, éprouve les effets de la division du moi, et ce clivage fait en effet profiter la confrontation de l'imaginaire et de la réalité. Robert Harvey souligne d'ailleurs que « la remémoration d'Élisabeth Rolland naît d'un dédoublement du sujet de l'énonciation¹⁴⁰ » :

¹³⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 12.

¹³⁸ Des images perceptibles peuvent se présenter au personnage alors que celui-ci est éveillé ou semi-éveillé : elles prennent alors la forme d'hallucinations.

¹³⁹ Janet M. Paterson, op. cit., p. 144.

¹⁴⁰ Robert Harvey. *Kamouraska d'Anne Hébert: une écriture de La Passion* suivi de *Pour un nouveau* Torrent, Montréal, HMH, coll. « Cahiers du Québec; Littérature », n° 69, 1982, p. 116.

c'est sur lui que se construit le récit de son passé¹⁴¹. Contentons-nous, pour le moment, de remarquer que le temps et l'espace narratifs se dédoublent eux aussi. Les souvenirs, arrimés dans l'espace-temps du rêve, se parent d'une vraisemblance que l'ici-maintenant peine souvent à égaler. En effet,

[à] chaque moment du texte, tous les temps sont présents et toutes les époques de la vie d'Elizabeth [sic], récupérées dans le temps 3 qui est un temps non réel, non chronologique et pourtant *le seul vrai*. Le récit de *Kamouraska* est donc à la fois : récit du récit qu'est le rêve, et : récit de la réalité dans laquelle s'insère le rêve où Elizabeth [sic] fait surface de temps en temps¹⁴².

Élisabeth répète à plusieurs reprises que sa « vraie vie » est ailleurs : « Ma vie est ailleurs. Toute retirée en un lieu vague » (K, 109). Elle affirme aussi que « [d]ans un autre monde, une autre vie existe, mouvante et bouleversante » (K, 142).

Le passé, dans *Kamouraska*, a un statut particulier : contrairement aux autres récits qui s'enracinent dans le présent, la majeure partie de la temporalité de ce roman appartient au passé. En fait, le passé y prend une importance démesurée, tant et si bien que « présent et futur n'auront jamais d'autre réalité que celle d'un passé rêvé, ni d'autre fonction que la réinvention et la révélation du passé¹⁴³ ». Les objets qui entourent la femme ne sont que des « point[s] d'appui pour la poursuite du songe à travers le souvenir : un élément de l'espace du songe garde des images du passé et le passé, de cette façon, se nourrit lui-même¹⁴⁴ ». Le présent, effectivement, n'est que l'étincelle servant à déclencher l'explosion des images du passé. Le rêve, le songe et les apparitions ne s'attachent à rien d'autre qu'à ce temps révolu. Tout l'intérêt du récit réside d'ailleurs, non pas dans le fait divers en tant que tel, mais dans la *mise en texte* de la remémoration de cet événement : « Le fait divers impose à l'œuvre la

¹⁴¹ Nous reviendrons sur la question de la division du sujet dans le troisième chapitre.

¹⁴² Josette Féral, *op. cit.*, p. 115-116. Selon l'auteure, la temporalité de *Kamouraska* se divise en trois temps distincts : le temps 1 se relie au passé, le temps 2 correspond au présent et, pour finir, le temps 3 concorde avec ce que Féral appelle le temps du « rêve-fantasme ».

¹⁴³ Albert Le Grand. « "Kamouraska" ou l'Ange et la Bête », *Études françaises*, vol. 7, n° 2, 1971, p. 126.

¹⁴⁴ Gabriel-Pierre Ouellette. « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 246.

présence du passé, d'un passé à déterrer. Tout le mouvement de l'œuvre est là, dans une technique de la révélation qui découvre au crime officiel sa doublure de ténèbres, son envers secret [...] ¹⁴⁵ ». Le rêve du passé, « qui s'empare avec violence d'un présent chancelant et menacé de s'écrouler ¹⁴⁶ », devient plus « vrai » que la réalité du présent. Cette vraisemblance débouche sur une confusion totale entre le rêve et le réel, si bien que Mme Rolland ne sait plus où est sa vraie vie.

Dans « La mort de Stella », le personnage se tient sur l'étroite ligne entre la veille et le sommeil. La mince planche de bois dépareillée est l'unique objet qui l'arrime encore à son environnement immédiat mais, après un moment, « la planche claire ne parv[ient] [plus] à exister fortement aux yeux de Stella » (MS, 160). Elle entre dans un rapport analogique au monde où « [l]e premier objet venu, note André Guex, devien[t] ainsi symbole parlant, analogie, *correspondance* du monde surnaturel ¹⁴⁷ ». La frontière entre la réalité physique et les paysages de l'âme se brouille et, peu à peu, le monde intérieur de Stella prend le dessus sur le monde extérieur. Il se produit ici un bel exemple de la transfiguration baudelairienne du monde naturel : par le biais de l'imagination créatrice, les objets extérieurs observés par Stella, saisis par son esprit, deviennent des éléments d'ordre spirituel. Comme le soutient Melançon, pour qui l'analogie est le propre de l'esprit poétique, « [p]ar sa nature qui transcende la matière, il [l'esprit] est habilité à passer du monde des signes au monde des significations ¹⁴⁸ ».

Si le cadre énonciatif du récit participe d'emblée à créer cette impression, l'apparition des images oniriques contribuent à la renforcer. Au début de la nouvelle, Stella combat de toutes ses forces le sommeil. Elle mandate même sa fille pour qu'elle l'empêche de dormir. Aucun doute possible : « elle était éveillée et ne rêvait pas, de cela elle était sûre » (MS, 154). Cependant, tout comme Élisabeth, Stella est bientôt aspirée par les forces obscures du sommeil. Elle se met maintenant à les espérer plutôt que les craindre :

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴⁶ Anca Magurean. « Le double rôle de l'apparition chez Anne Hébert », dans Isabelle Boisclair (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : La revenance chez Anne Hébert* », n° 11, 2011, p. 34.

¹⁴⁷ André Guex. *Aspects de l'art baudelairien*, Genève, Slatkine, 2003 [1934], p. 70.

¹⁴⁸ Joseph Melançon, *op. cit.*, p. 104.

Stella savait bien que ni sa fille, ni la crainte des cauchemars, ni rien, ni personne au monde ne la protégerait longtemps contre la tentation du sommeil dont son propre désir devenait complice (MS, 159).

Les « mauvais rêves » (MS, 161) et les cauchemars s'introduisent alors dans le récit. Elle ne peut plus rien y faire; la brèche, une fois ouverte, ne se fermera plus. « Si tout à l'heure elle préférerait tout, plutôt que de partir en rêve, maintenant elle est tellement avancée sur ce chemin d'angoisse qu'elle ne peut plus retourner en arrière » (MS, 169). Les rêves envahissent la petite cabane de bois, prenant peu à peu plus de place que la réalité matérielle et physique : « Rien ni personne ne faisait plus contrepoids aux mauvais rêves rôdant dans la chambre » (MS, 160). Cette imposante irruption du rêve fait entrer les registres de l'onirique et de l'irréel dans celui, déjà présent, du réel. L'irréel, du reste, ne vient pas en lieu et place du réel mais s'y amalgame. Il participe du réel et vice-versa; par cet échange, les dimensions onirique et réaliste des romans se « réconcilient ». Comme le précise Paterson : « le texte ne bascule jamais complètement dans le rêve ni dans l'irréel. Le réel fait toujours irruption¹⁴⁹ ». La maladie de Stella devient donc le lieu privilégié des confrontations des registres du réel, du rêve et de l'irréel, mais aussi du corps et de l'esprit, de l'imagination et de la réalité¹⁵⁰. Le rêve¹⁵¹ ne relâche plus son emprise sur le récit, si bien qu'après la mort de Stella, le mauvais sort retombe sur le bébé, qui « grimace en rêve sous une averse salée » (MS, 171).

Le rêve, dans l'existence de Julien, a tout l'air d'avoir été introduit par la mystérieuse maladie qui se déclare dans son adolescence. Suite à cet événement qui chamboule complètement son rapport au monde, il devient l'« enfant chargé de songes ». Même une fois adulte, Julien oscille continuellement entre l'imagination et la réalité : « il est incapable de se

¹⁴⁹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁰ Rappelons-nous que Stella est déchirée entre le rêve et la réalité : elle confond, en l'occurrence, les sensations ressenties par un autre, dans le rêve, avec les sensations que sa maladie lui fait vivre dans la réalité.

¹⁵¹ Nous verrons un peu plus loin que la teneur particulière des rêves de Stella, même si le récit ne les nomme pas ainsi, nous autorise dans une certaine mesure à les classer dans la catégorie des songes.

dérober à sa langueur et à sa rêverie¹⁵² ». Son goût pour le mysticisme le prédispose au rêve, qui devient son état permanent : « [r]ien au monde, semble-t-il, ne peut distraire Julien de son recueillement » (ECS, 15). À travers le rêve et son attrait pour le mysticisme, la musique et la poésie, Julien tente de décoder les signes du monde et d'en activer les symboles, indices d'un au-delà auquel il cherche à accéder. Tel que mentionné, Julien est un éternel convalescent : il est infecté d'« une étrange maladie sans nom précis » (ECS, 20) dont il n'arrive pas à se remettre. Il se promène dans Paris à la recherche d'un lieu où se rétablir complètement, où trouver un surcroît de vitalité, mais rien ni personne n'arrivent à le satisfaire. La vraie vie, comme « [l]a vraie ville serai[en]t-elle[s] hors d'atteinte? » (ECS, 12) Les mots suivants, exprimés par le narrateur du poème baudelairien « *Anywhere out of the world* », pourraient presque être pris pour ceux de Julien :

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme¹⁵³.

Le narrateur des *Petits Poèmes en prose* cherche quelque chose de plus, qu'il croit pouvoir découvrir ailleurs. Cette insatisfaction est vouée à se répéter éternellement, puisque, où qu'il aille, « [il] serai[t] toujours bien là où [il] n'est pas ». De même, Julien erre dans Paris avec l'espoir d'en capturer l'essence, d'y trouver un souffle de vie, mais il ne parvient qu'à y glaner les « éléments épars de la terre promise dont il rêve » (ECS, 132). C'est que, malheureusement, la terre promise n'est pas de ce monde. Voilà pourquoi, comme le sujet poétique baudelairien, Julien aspire à aller « *Anywhere out of this world* » (ECS, 132); « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde !¹⁵⁴ ». Le poème en prose exprime parfaitement la soif de l'ailleurs de Julien. Au fond, lui aussi sait bien que

¹⁵² Annie Tanguay. « L'enfant chargé de songes et de lectures », dans Nathalie Watteyne (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert, Legs d'Anne Hébert – Lectures, intertextualité, transmission*, n° 13, 2014, p. 67.

¹⁵³ Charles Baudelaire, « *Anywhere out of the world. — N'importe où hors du monde* » (XLVIII), *Petits Poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 356.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 357.

« [l]a vraie vie n'est pas ici » (ECS, 143), ni à Paris ni ailleurs. En fait, il « ne cherche pas l'évasion dans le voyage, mais dans le rêve d'un voyage "au-delà du possible, au-delà du connu"¹⁵⁵ ». Le poème baudelairien pourrait très bien être le credo des autres héros qui, chez Anne Hébert, recherchent en dehors de l'existence une vie susceptible de les combler. Si l'ailleurs idéal ne se trouve en aucun lieu géographique, Catherine, Stella, Élisabeth et Julien, en revanche, pointent l'emplacement potentiel d'un *autre* lieu, porteur d'une *autre* réalité, plus authentique et véritable, s'offrant comme alternative à la stérilité de l'existence. C'est là que chacun d'eux situe leur vraie vie; là, en outre, logent toutes les potentialités du moi authentique. Car bien qu'oppressés par leur environnement, contraints, captifs et dominés, les protagonistes portent leur regard vers un lieu profondément lointain et, en même temps, si près : leur propre intériorité. Le songe les appellent – quoique parfois douloureusement et agressivement – vers une dimension inconnue jusque-là : la profondeur de leur âme, en harmonie avec l'étendue de l'univers.

2.5 Le songe dans les récits hébertiens

Le thème du songe, chez Anne Hébert, rend manifeste le conflit insoluble des personnages : car conflits il y a bien, entre le rêve et la réalité, entre le sensible et le « suprasensible », entre le corps et l'esprit, notamment. En fait, les mouvements des corps déréglés ouvrent, via le rêve et le songe, aux mouvements de l'esprit, alors que le texte glisse du récit de la réalité objective et matérielle vers la révélation d'un panorama intérieur. Paul Wyczinski décrit bien les rapports qui existent, du point de vue symboliste, entre les choses perceptibles par les sens et celles qui ne le sont que par l'âme :

D'un côté, se rangent donc les choses qu'on voit, qu'on entend, qu'on touche : ce sont les choses saisissables par nos sens [...]; de l'autre côté, s'étend le suprasensible auquel l'intuition assure le droit d'une incontestable présence et auquel la foi accorde un rôle primordial¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Joseph Melançon, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁶ Paul Wyczinski, *op. cit.*, p. 25.

En analysant de plus près les épisodes de maladie, nous découvrons que cette dernière, au lieu de renfermer les personnages sur eux-mêmes, les introduit à une dimension plus grande que nature. C'est, dans trois des récits à l'étude¹⁵⁷, l'occasion pour les protagonistes d'entrer en relation avec leur propre vérité cachée et, de là, avec celle de l'univers.

Si le premier sujet de connaissance de l'imagination du poète romantique ou symboliste est l'âme, le deuxième concerne les secrets de l'univers. Le rêve a précisément le potentiel de faire entrer le sujet en communication avec le monde. C'est là qu'il devient, dans la poétique hébertienne, un songe. Pour Baudelaire, « [l]e rêve représente le côté *surnaturel* de la vie¹⁵⁸ ». Ailleurs, il assure que « la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles [...] révèle le surnaturalisme¹⁵⁹ » : il nous semble que l'affirmation de Baudelaire évoque en quelque sorte, bien qu'avant la lettre, le dérèglement des sens rimbaldien. Pour le prédécesseur de Rimbaud, aussi, le sentiment surnaturel inaugure la recherche du sens caché contenu dans la surnature et révélé par la voie du songe.

Françoise Bayle-Petrelli remarque que « [r]êves et rêveries s'expriment sous forme de vision prémonitoire, quand les personnages, aimantés par des forces naturelles, créent un monde onirique inhabituel où le rêve se forme pour anéantir le présent¹⁶⁰ ». De même, nous verrons que pour plusieurs héros, le songe et la révélation qui l'accompagne permettent une élaboration *poétique*. Comme le dit si bien Albert Béguin :

Le songe est révélateur, mais *poétiquement* révélateur, parce que le sentiment particulier, l'euphorie que nous y éprouvons, nous persuade, – par une

¹⁵⁷ En dépit du fait que le titre de l'un des romans à l'étude porte le mot « songe » (*L'Enfant chargé de songes*) nous n'y rencontrons pas le caractère surnaturel du songe (tel que nous l'avons défini) contenu dans les trois autres récits. Françoise Bayle-Petrelli, qui préfère « vision » à songe, stipule que dans ce roman, « le don de la vision diminue et se transforme en observation et mimétisme » (dans « Paysages extérieurs/visions intérieures dans l'œuvre d'Anne Hébert » dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*. Actes du colloque de la Sorbonne, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 118).

¹⁵⁸ Charles Baudelaire. « Le Poème du hachisch », III : « Le théâtre de Séraphin », *Les paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 408. Nous soulignons.

¹⁵⁹ Charles Baudelaire. « Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts : Eugène Delacroix », dans *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 596.

¹⁶⁰ Françoise Bayle-Petrelli, op. cit., p. 105.

persuasion non logique, par une conviction spontanée, – que le monde entrevu existe, qu'il constitue une forme essentielle et profonde de notre *existence la plus vraie*¹⁶¹.

De la faiblesse prolongée de Catherine résulte un « songe » (CB, 140), qui la met en scène mangeant des fruits mûrs dans un verger. La vie qui en émane tranche avec la « petite mort » (CB, 88) vers laquelle Catherine est jusque-là irrémédiablement attirée. Le songe se poursuit avec le son de la voix de Michel, intimant à sa femme de ne pas bouger et de reposer pareille à une morte. Ce brusque changement dans le ton onirique avertit Catherine du sort qui sera le sien si elle continue à se conformer au fantasme de mort de son mari. Elle le pressent fortement : « Bientôt c'en serait fait de sa vie » (CB, 140). Le songe, à vrai dire, présente à Catherine les deux possibilités d'avenir qui s'offrent à elle : une vie douce et agréable loin de l'appartement parisien ou la mort, conséquence inévitable de son abandon aux « obscurs pouvoirs en déroute » (CB, 140) convoqués par Michel. Les images liminaires du songe présentent une alternative à cette seconde fin; « alérté[e] » (CB, 141) par le songe, elle choisit de s'enfuir loin de l'appartement parisien, dans un pays chaud et lumineux, d'une « couleur » aussi « juteuse » (CB, 146) que les pêches mûres qu'elle a mangé en imagination. Durant sa maladie, les représentations intérieures de Catherine ne concordent plus avec la réalité extérieure : celle-ci paraît par conséquent affectée. Informée d'une réalité plus vraie, elle s'est chargée, à l'occasion du songe, d'un regard clairvoyant. Elle a su, quant à elle, échapper à la noirceur « comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière » (179). Vu ainsi, il apparaît que le songe fournit à Catherine la révélation d'une réalité future; il lui présente le bref aperçu d'un avenir potentiel et cette révélation l'aide à s'extraire du présent aliénant.

Le songe confère de même à Élisabeth un pouvoir qui dépasse la rêverie ou la remémoration. Notons que durant presque tout le récit, la reconstitution des souvenirs de Mme Rolland se fait de manière plutôt réaliste et conventionnelle; elle a certes des apparitions d'elle-même, mais il n'y a rien encore qui fasse sortir le récit de son propre réalisme, d'un réalisme qu'on pourrait dire « onirique ». Cependant, une transformation du

¹⁶¹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 113. Nous soulignons.

dispositif énonciatif fait entrer le récit dans un registre quasi-irréel, fantastique ou, encore mieux, fantasmatique. Le songe devient fantasmatique au moment précis où le récit, empêché d'aller plus avant parce qu'il faudrait qu'Élisabeth raconte des événements que son œil n'a pu voir, parvient à sortir de cette impasse narrative. Il permet à Élisabeth de reprendre « possession de [s]a vie réelle » (K, 163), qui n'est pas dans l'« ici » de la rue du Parloir, mais dans un « ailleurs ». Il a été vu qu'il est possible, dans *Kamouraska*, de franchir les limites temporelles : la narratrice déterre, grâce au songe, un passé lointain afin de revivre dans le présent les événements qui l'ont marquée. Françoise Bayle-Petrelli remarque avec justesse le changement de statut particulier accordé à l'héroïne de *Kamouraska* durant son deuxième épisode de fièvre. Élisabeth devient

une voyante dont le double incorporel s'introduit dans l'intimité des foyers pour en pénétrer les secrets; sa vision est conçue non plus comme obsession mais comme dépassement de toute frontière, aussi bien matérielle (les murs de l'auberge) que temporelle (le passé franchi d'un bond prodigieux)¹⁶².

Frontières matérielles, temporelles et géographiques sont facilement brouillées par mémoire ainsi que le rêve, qui autorisent ce type de déplacements. Mais pour dévoiler la clé de l'intrigue – sa culpabilité ou son innocence par rapport au meurtre d'Antoine Tassy –, Élisabeth a besoin d'un pouvoir qui lui permette de dépasser ses souvenirs, limités par leur nombre et leur contenu. En lui fournissant la connaissance des événements qu'elle n'a pas, le songe rend possible la narration de ceux-ci, sinon impossible.

Au début du récit, Mme Rolland affirme avoir une autorité sur le songe : « Chasser les fantômes. Dissiper l'effroi. *Organiser le songe*. Conserver un certain équilibre [...] Se cabrer au moindre signe de mort sur le chemin, comme un cheval qui fait demi-tour. Retrouver mes tantes vivantes. *J'ai ce pouvoir* » (K, 97, nous soulignons). Afin de rejoindre son amant au-delà de la vie, là où personne n'est admis, elle doit user de ce pouvoir « Moi seule pourrais ramener cet homme à la vie. Le tirer hors du temps et de l'oubli. Le perdre à nouveau et me perdre avec lui. Ce geste, moi vivante, non je ne le ferai pas » (K, 209). Elle lui faut pour cela

¹⁶² Françoise Bayle-Petrelli, *op. cit.*, p. 111.

abandonner sa présence au monde réel et, à travers le songe, se plonger dans le plus noir des endroits, où elle n'est pourtant jamais allée :

Cet ailleurs, « de l'autre côté du monde », se trouve aux limites d'un espace sans lieux ou d'un lieu vide qui est le théâtre d'événements vécus, dans le discours du roman, par Élisabeth d'Aulnières qui pourtant ne les a jamais vécus, dans l'histoire du roman¹⁶³.

Afin de narrer cet épisode ténébreux, en d'autres mots, Élisabeth doit devenir une sorte d'« esprit » omniprésent. « Le crime et la mort à traverser. Comme une frontière » (K, 249) ; une fois cette dernière frontière dépassée, le personnage principal est débarrassé des contraintes narratives du réalisme. La narration d'un pan de l'histoire devient maintenant possible¹⁶⁴ : grâce au pouvoir surnaturel que lui octroie le songe, elle peut rapporter les moindres détails du crime de Nelson et de sa fuite.

Le fait qu'elle vive des épisodes du passé qu'elle n'a pas pu vivre, parce qu'elle n'était pas là, s'explique par son « don » de voyance¹⁶⁵ : « Moi, Élisabeth d'Aulnières, non pas témoin, mais *voyante* et complice » (K, 210, nous soulignons). Alors qu'en réalité, Élisabeth est à Sorel, dans l'interminable attente du retour de Nelson, dans le songe, elle l'accompagne dans chacune des étapes de son périple. Elle est

[d]éjà admise dans l'auberge de Louis Clermont. À Sainte-Anne-de-la-Pocatière. Non pas reçue et accueillie comme une voyageuse normale à qui l'on offre une chambre et un lit. [...] Mais placée, immobile et silencieuse, au centre de la maison. Afin qu'[elle] voi[t] tout et qu'[elle] entende tout. Nulle part en particulier et parfois à la fois (K, 210).

Pour narrer cette partie de l'histoire, Élisabeth doit quitter son corps : « Étant le plus près possible qu'il me soit permis de l'être (sans mourir tout à fait) de mon propre néant. Je

¹⁶³ Gabriel-Pierre Ouellette, *op. cit.*, p. 241.

¹⁶⁴ Au moment du meurtre d'Antoine par George, rappelons-le, Élisabeth est clouée au lit par un étrange mal qui lui donne la fièvre.

¹⁶⁵ Soulignons au passage un fait intéressant : Élisabeth, bien que voyante, se dit pourtant aveugle (voir les pages 25, 41, 47 et 87). La présence du thème romantique du « voyant-aveugle » réitère l'influence de cette esthétique sur l'œuvre.

deviens translucide. Dénudée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur » (K, 213). Elle devient ainsi une sorte d'esprit ambiant, dépouillé de toute matérialité. Durant tout le temps que dure son voyage sur les lieux mentalement reconstitués du crime, elle se dit par ailleurs « morte tout à fait » (K, 214), « invisible. Insensible aussi (K, 215) » ou encore « [t]ransparente comme une goutte d'eau. Inexistante en quelque sorte » (K, 215). Cette transcendance absolue – une ubiquité doublée d'une omniscience – est permise par un changement dans les conditions énonciatives du récit, qui glissent du souvenir au temps du « rêve-fantasme », ainsi que le nomme Josette Féral. En somme, c'est grâce au fantasme vécu par le songe qu'Élisabeth rend possible une narration au présent des événements entourant le crime. Gabriel-Pierre Ouellette affirme que « [c]ette étrange assurance de pouvoir habiter des lieux connus, dans un temps où elle n'y était pas, s'appuie sur le pouvoir du songe-souvenir de la conduire dans des lieux qu'elle n'a jamais connus¹⁶⁶ ».

En permettant à Élisabeth de concrétiser son fantasme, Anne Hébert lui fait subir, comme dans beaucoup d'autres de ses récits, une « toute petite mort »; tout se passe comme si le prix à payer pour s'extraire du cadre trop rigide du réel était de mourir à soi-même. L'esprit, libre de pénétrer dans les profondeurs de la surnature, en ressort avec un savoir surnaturel, « extra-lucide » (K, 184) : celui-ci autorise le personnage à raconter des événements dont seul un narrateur omniscient ou un personnage témoin pourrait avoir connaissance. En racontant son rêve-fantasme, Élisabeth accomplit, au surplus, la tâche du poète, puisque « le rêve stimule l'acte créateur, en proposant une architecture mentale à partir de laquelle l'écriture s'élabore¹⁶⁷ ». Élisabeth accomplit ainsi parfaitement l'impératif poétique rimbaldien car, au terme d'« un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », elle devient non seulement une voyante, mais une poétesse se servant du matériau du rêve pour réécrire le passé. Le songe est donc, comme le soulignait Albert Béguin, « poétiquement révélateur ». Notre propos se relie également avec celui, tout à fait intéressant, de Robert Harvey :

¹⁶⁶ Gabriel-Pierre Ouellette, *op. cit.*, p. 254.

¹⁶⁷ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 37-38.

Nous ne saurions trop insister cependant sur le caractère spécifique de cette narration. Par son engagement dans le « procès » du langage fabulateur, c'est comme « écrivain » que se révèle à nous la narratrice du second niveau de récit, Elisabeth Rolland. Tout en s'ignorant initialement comme « écriture », sa narration n'en pose pas moins cette question fondamentale de l'identité qu'on trouve à l'origine de tout mouvement d'« écriture »¹⁶⁸.

Dans « La mort de Stella », le mot « songe » n'apparaît nulle part. On y parle bien de rêves, de cauchemars ou d'images; cependant, certains éléments du texte permettent de supposer que le récit fait effectivement état d'un songe. La dimension surnaturelle du récit ne s'attribue pas uniquement à la participation d'images oniriques ni au travail de remémoration de la mémoire. À ce propos, si le lecteur avait affaire à une remémoration, celle-ci porterait alors sur des souvenirs qui appartiennent en propre à Stella. Or, comme dans *Kamouraska*, « La mort de Stella » fournit le récit d'événements que le personnage principal n'a pas vécus mais qu'il raconte pourtant sur le mode subjectif. Nous qualifions par conséquent les « cauchemars » de Stella de songes, car ils renferment certains événements tragiques que seul son mari a vécu, mais dont elle connaît les détails – soit parce que son époux lui a narrés, soit parce qu'elle les a imaginés, soit, croyons-nous, parce que le songe lui a conféré une *puissance divinatoire* extraordinaire.

La principale aventure sur laquelle Stella se fourvoie en croyant l'avoir elle-même vécue est le « feu de forêt, du côté du lac Édouard, là où à quatorze ans, aide-cuisinier dans un camp de bûcherons, [Étienne] avait failli griller vif, piqué comme un lardon sur un arbre en flammes » (MS, 161). Le narrateur lui-même marque une hésitation¹⁶⁹ : ce feu de forêt, « en a-t-elle vraiment éprouvé la terreur à même son corps menacé? Ou Étienne lui a-t-il seulement fait le récit magnifique? » (MS, 162) Il s'avère toutefois que la mésaventure d'Étienne s'est produite avant sa rencontre avec Stella : cette dernière n'a donc pas pu y être impliquée. Mais lorsque, au magasin général, Étienne en fait le récit, « [s]a voix sereine semblait venir d'un autre monde et donnait à sa dernière explication une allure de *vérité*

¹⁶⁸ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁹ À moins que ce ne soit Stella elle-même qui, à ce moment, s'exprime en discours indirect libre.

irréfutable, une sorte de conviction surnaturelle » (MS, 163, nous soulignons). Aussi n'est-il pas si étonnant que Stella ait reconnu l'histoire comme la sienne. En effet, l'événement raconté par Étienne se pare d'un caractère « surnaturel » qui touche Stella au cœur de sa vie la plus profonde : « [e]lle avait reconnu la détresse d'Étienne, comme sa vérité à elle, soudain exaltée par la parole. Et pourtant Stella était sans souvenir » (MS, 163-164). Le souvenir d'Étienne est, au fil du temps, devenu le sien; « l'intervention souterraine de l'imaginaire » (MS, 160) a également contribué à confondre « la part de l'un perdue dans celle de l'autre » (MS, 160), si bien qu'au final, il devient presque impossible de déterminer l'authenticité ou la provenance des images du songe.

Enfin est-il intéressant de remarquer que le songe apparaît, d'une certaine façon, comme un présage sur le sort prochain de Stella. L'incendie qui a menacé de tuer Étienne l'emporte sur Stella, à la différence que, cette fois-ci, le personnage est mis en péril par des flammes intérieures. Si, autrement dit, Étienne a su réchapper à l'épreuve du brasier, Stella, elle, finit vraiment par y laisser sa vie en succombant à sa fièvre. Certaines fois, semble-t-il, il lui arrivait de pressentir cette fin : « Son corps rude vibrait encore, parfois, sans reproche ni amertume, d'une douleur vague, lointaine » (MS, 164). Ainsi, la trame du songe, composé de souvenirs et de fabulations, concorde exactement avec le déroulement de la maladie de Stella : lorsque lui revient en tête le moment où, des années plus tôt, il « n'est pas possible qu'elle en soit déjà rendue là, à veiller ce mort, son mari à surprendre cet instant où la face humaine change et passe brusquement du côté de l'épouvante » (MS, 169), c'est maintenant elle la mourante que sa fille Marie doit veiller. Le songe se termine finalement avec le souvenir de la mort d'Étienne, « son plus horrible souvenir » (MS, 169), par lequel elle doit absolument passer, comme si son destin devait exactement concorder avec celui de son mari. Et en effet, le récit se termine avec la mort de Stella. Dans cette nouvelle, pour tout dire, la fièvre donne des sensations corporelles pénibles au sujet qui, par un travail d'association, les confond avec ses souvenirs et ceux d'un autre. Le songe, de son côté, ouvre la voie à la narration de souvenirs mélangés et érodés qui donnent davantage à voir le paysage subjectif du personnage qu'une version authentique des faits. Il mène, enfin, à la révélation d'un mystère dont Stella seule sera informée. Ce mystère, succinctement mentionné, est le « trésor redoutable et caché qui allait sans doute lui être bientôt révélé » (MS, 158), possiblement à

travers la mort. En recevant la révélation de ce mystère, Stella réalise admirablement l'idéal poétique rimbaldien : la « divination de ce mystère et de [l']unité¹⁷⁰ » profonde de la nature.

Dans cette partie de notre travail, nous nous sommes attaché à montrer qu'existait, dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, une autre réalité s'adressant à l'intériorité des personnages, la part abstraite et subjective de l'être. Ce réel surnaturel, qui renferme leur « vraie vie », est entrevu durant l'activité onirique. En mettant les romans hébertiens en relation avec les définitions des dictionnaires et les écrits de Baudelaire sur le rêve, nous avons été mesure d'offrir une distinction entre les différentes manifestations oniriques : les rêves et les songes. Le rêve, que nous avons apparenté au « rêve naturel » baudelairien, est un enchaînement d'images mentales issues de la veille, projetées durant le sommeil dans l'esprit du personnage. Le rêve induit une certaine perte de contact avec le monde physique; en outre, on lui associe une corporéité plus marquée qu'au songe. Ce dernier, en contrepartie, est formé d'images régies par des forces surnaturelles. Associée au rêve surnaturel ou « absurde » des *Paradis artificiels*, notre définition du songe implique une forme de divination : le personnage y reçoit l'annonce d'un événement à venir. Nous avons vu que Catherine, Stella et Élisabeth¹⁷¹ reçoivent la révélation d'un mystère à travers un ou plusieurs songes; en résolvant le mystère du langage hiéroglyphique du rêve, chacune d'elles s'approprie en quelque sorte l'« intelligence des visions » évoquée par Rimbaud. À travers le thème onirique, il devient alors possible de voir s'inscrire dans le texte une poéticité. En effet, en s'insinuant dans le texte, les rêves et les songes font entrer un langage sacré, puisque surnaturellement – si ce n'est divinement – dévoilé, et analogue au langage poétique. Puisque le fonds de la poésie et du rêve est le même « dictionnaire d'hiéroglyphes vivants », la dimension onirique des romans hébertiens permet en effet aux personnages de redécouvrir leur relation analogique au monde.

¹⁷⁰ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française : 1895-1914*, Toulouse, Éditions Privat, coll. « Universitas », 1960, p. 389.

¹⁷¹ Il ne faudrait pas penser que notre propos sur l'activité onirique exclut Julien : cette dernière se présente plutôt sous forme d'hallucinations, que nous analyserons au prochain chapitre.

CHAPITRE III

« LE MONDE EST MA REPRÉSENTATION » : LE SPECTACLE INTÉRIEUR DES PERSONNAGES HÉBERTIENS

Les chapitres précédents ont montré que le dérèglement des sens hébertien conduisait à une connaissance poétique du monde par les sens et par l'imagination. Devenant le réceptacle de rêves et de songes, mais également d'hallucinations, les personnages prennent d'autant plus conscience que l'ordre apparent des choses n'est pas le seul possible. La découverte d'un autre ordre des choses dépassant les apparences contribue souvent à conférer une superficialité à l'environnement habituel. Celui-ci, en deçà des lieux surnaturels explorés par l'imagination, en devient le succédané. Dans chacun des quatre récits à l'étude, les personnages se conforment à l'interprétation symboliste du mot d'ordre de Schopenhauer (« Le monde est ma représentation »), c'est-à-dire qu'ils (f)ont du monde une *représentation* subjective. Nous verrons dans ce chapitre de quelle façon cet aspect peut participer à expliquer la présence d'un « théâtre » (ou « spectacle ») intérieur dans les récits : le texte, à travers certains personnages donnant l'air de jouer un rôle ou certaines descriptions faisant allusion au théâtre du monde, affirme par là son adhésion à une réalité subjective. Dans d'autres récits, la présence d'hallucinations a pour même effet de mettre à l'avant-plan le mode de perception individuel du personnage, acquis lors du dérèglement des sens.

3.1 Les hallucinations

À l'occasion de leur maladie, les images issues de l'imagination de Catherine, Stella, Elisabeth et Julien se garantissent d'une tangibilité accrue. Certaines d'entre elles, jusqu'alors intériorisées sous la forme de souvenirs ou de rêves, s'immiscent tout à coup dans l'espace environnant. Elles deviennent alors des hallucinations, que le héros malade est bien souvent le seul à percevoir. Le dérèglement des sens des personnages, dans les quatre récits qui nous intéressent, instaure un « état poétique » harmonisant l'existence : certains thèmes, comme

les hallucinations, participent précisément à créer cette complémentarité entre le sensible et le spirituel. Une idée, une représentation ou un affect se matérialise sous la forme d'une apparition que percevra de façon sensorielle le protagoniste; ce faisant, il redonne une place de choix à la réalité spirituelle au sein de la réalité physique. Observons de quelle manière l'exercice déréglé des sens, en faisant apparaître des hallucinations, réunit l'objectivité du monde physique et la subjectivité du monde invisible.

La vue est d'abord affectée. Intolérance à la lumière, vue embrouillée, sensation de picotement ou, pire, de laceration au niveau des yeux : fréquents, ces symptômes préfigurent généralement une hallucination. Stella, par exemple, peine à voir les objets autour d'elle; « elle n'arrivait pas à rien retenir avec ses yeux ouverts » (MS, 154). Épuisée par cet effort, elle choisit de garder les paupières fermées. Aussitôt, les images, excitées par la fièvre, surgissent agressivement dans sa tête : « [elles] vi[ennent] en foule, lui b[attent] les tempes comme des oiseaux pressés aux becs durs, aux cris rauques » (MS, 154). Ces oiseaux de mauvaise augure font pénétrer les cauchemars dans la chambre de Stella : bientôt, « [r]ien ni personne ne faisait plus contrepoids aux mauvais rêves rôdant dans la chambre » (MS, 160). Transfigurés par l'angoisse et la peur de la femme, les objets ordinaires se parent d'une apparence maléfique : le bois du plafond de la pièce, par exemple, « déplo[oi]e tout autour de Stella des ombres d'angoisse et de terreur » (MS, 159) et « devient plus horrible encore, en guise de représailles » (MS, 162). Les taches que la pluie fait sur ce même bois « s'animent, mues par une vie sournoise » (MS, 162). Dans « La mort de Stella », les représentations subjectives du personnage malade s'infiltrant dans son environnement immédiat et en changent le visage. La frontière entre la réalité intérieure et la réalité extérieure se fissure lorsque les images du songe se parent d'une apparence tangible et se mettent à déambuler dans la chambre parmi les objets quotidiens.

De même, dans *Kamouraska*, les femmes de la maison de Sorel, hallucinées par Mme Rolland, naissent d'une douleur oculaire : « Mes yeux sont lourds. On y jette du sable et des pierres. Ma face aveuglée du côté du mur. Des femmes minuscules en tabliers et en bonnets blancs passent à travers mes paupières fermées » (K, 41). Dans un premier temps, les visions restent dans son esprit, puis, « [g]randeur nature elles envahissent à présent la petite chambre de Léontine Mélançon » (K, 41). À intervalles réguliers, par le même procédé, les témoins

feront leur entrée dans les lieux exacts où Mme Rolland se trouve, comme autant de fantômes du passé s'immisçant dans le présent pour témoigner de la culpabilité d'Élisabeth d'Aulnières-Tassy. Dans ce roman comme dans les autres récits, « [l]e phénomène de la revenance [...] brouille les limites entre le présent et le passé, entre le réel et l'imaginaire¹⁷² » et redit, encore et encore, que la vraie vie de Mme Rolland n'est pas dans le présent. La femme subit, nous semble-t-il, le même phénomène que le narrateur du poème baudelairien *La Chambre double*¹⁷³. Joseph Melançon remarque au sujet de ce poème en prose de Baudelaire qu'il est construit de manière à montrer, à rebours, le processus de transfiguration poétique du monde par le moyen de l'imagination créatrice. La chambre où le sujet poétique se trouve, représentant un monde désolant, « étroit, mais si plein de dégoût¹⁷⁴ », se dédouble alors même que son regard est prolongé par la faculté de vision du rêve. Comme lui, la vie ordinaire d'Élisabeth devient une « vie suprême dont [elle] [a] maintenant connaissance », « entouré[e] de mystère, de silence, de paix et de parfums¹⁷⁵ ».

La même chose se passe pour Julien Vallières : « Au terme de sa première journée à Paris, son grand corps encore chaloupé par le roulis du bateau, Julien s'est endormi très vite, rompu de fatigue, presque tout de suite livré aux apparitions de la nuit » (ECS, 9). Épuisé par la traversée en bateau, le jeune homme se met à rêver sur son lit d'hôtel. Aussitôt, Pauline apparaît « là, dans les ténèbres de la chambre, de plus en plus nette et précise » (ECS, 9). Nul doute pour Julien qu'il s'agit de sa mère venue le hanter outre-mer et outre-tombe. « C'est une véritable apparition : la fumée de cigarette se répand dans la pièce au point que le jeune homme, qui se trouve dans un état hallucinatoire, a l'impression de suffoquer

¹⁷² Adela Gligor. « La vraie vie est ailleurs : présences fantomatiques et équilibre du monde dans les textes d'Anne Hébert », dans Isabelle Boisclair (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : La revenance chez Anne Hébert*, n° 11, 2011, p. 11.

¹⁷³ Il est intéressant de noter que les dérèglements des sens de Catherine, Stella, Élisabeth et Julien ont tous lieu, sans exception, dans des chambres; c'est bien sûr le lieu ordinaire de l'alitement, mais il nous apparaît que c'est également l'endroit où se produit le même type de détachement que celui de *La Chambre double* : un détachement de la vie terrestre au profit de la découverte d'une autre vie, une vie « idéale ».

¹⁷⁴ Charles Baudelaire. « La Chambre double », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 281.

¹⁷⁵ *Ibid.*

littéralement¹⁷⁶ », souligne Adela Gligor. « [D]ans cet état de songe qui se prolonge et risque de l'anéantir » (ECS, 10), le jeune homme est soumis à une hallucination qui révèle ce qui se cache au plus profond de lui : les souvenirs pénibles de son enfance. Dans ce roman, à vrai dire, il s'en faut toujours de peu pour que les visions intérieures du personnage ne surgissent d'un seul coup dans l'espace du réel. Ainsi l'image de Lydie, hallucinée dans la cathédrale par Julien, pourrait à tout moment se révéler aux yeux de tous, criante de vérité devant un monde qui reste néanmoins désespérément aveugle :

C'est du fond de ce silence, sous les paupières fermées de Julien, que surgit Lydie. Elle se montre de face et de profil, ses longs cheveux noirs en bataille sur ses épaules et dans son dos. En croupe sur un cheval de labours gris pommelée elle n'en finit pas de parader. *Encore un peu elle va franchir la mémoire de Julien*, comme Ève franchissant les côtes d'Adam, *s'échapper au grand jour, s'engager dans la nef*, crier à tue-tête « Mon petit Julien », sous les voûtes de Notre-Dame. Les fidèles assemblés sursauteront [...] Tous ces gens vont et viennent, se croisent et se perdent, ne voient rien de ce qu'ils regardent, passeraient à travers le feu et l'eau sans se brûler ni se mouiller (ECS, 18, nous soulignons).

Si, dans ce passage, l'image de Lydie n'apparaît pas exactement aux yeux des fidèles, elle n'en est pas moins suggérée aux yeux du lecteur. Surgies du songe de Julien, les visions hallucinées marquent de leur présence authentique un monde aveugle et absent à lui-même, monde qui n'est peut-être rien d'autre que le texte lui-même. Celles-ci, déclenchées par la vie onirique, témoignent d'une vérité enfouie qui ne se trouve pas dans le réel mais plutôt dans la dimension cachée de l'existence. Dans cet état poétique de lui-même, où Julien devient voyant, « se nouent et se révèlent effectivement, pour reprendre une expression utilisée plus tôt, l'immédiat du monde visible et la perfection du monde invisible¹⁷⁷ ». Ces images hallucinées « rendent manifeste une vie à la fois plus mystérieuse et, peut-on ajouter, plus profonde que l'existence au quotidien¹⁷⁸ ».

¹⁷⁶ Adela Gligor, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁷ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁸ Mélanie Beauchemin, *op. cit.*, p. 35-36.

Les Chambres de bois est un texte qui fait exception : ici, les représentations subjectives ne prennent pas tout à fait l'aspect d'hallucinations déambulant dans l'environnement du personnage. Au contraire, Catherine, dégoûtée de tout ce qui l'entoure et lui rappelle Michel et Lia, désire ne plus rien voir du tout. Elle ferme les yeux (CB, 132, 139 et 142), détourne la tête pour ne pas voir ce qui l'importune (CB, 132 et 152), ou encore « f[a]it arracher des murs les toiles du frère et de la sœur » (CB, 139). Pour éviter que les miroirs ne lui renvoient le reflet de Lia, « Catherine eut envie de barbouiller de suie les miroirs de la salle d'eau, afin qu'aucune image maigre et cuivrée n'y fût reçue » (CB, 132). Durant sa maladie, elle s'habitue à deviner ce qui se joue dans le noir ou la pénombre : elle « percevait dans le noir chacun des mouvements de Lia » (CB, 133). Catherine n'a donc pas d'hallucinations à proprement parler, puisqu'en de multiples occasions, elle s'oblige à ne rien voir du tout. Contrairement à Stella, Élisabeth et Julien, dont les hallucinations signalent une mise en contact avec leur subjectivité, Catherine a besoin de se couper de toute image extérieure pour y arriver. Les images produites par son imagination demeurent intériorisées, à l'état de songes. Mais le refus de voir de la jeune femme n'est pas pour autant une cécité. C'est d'ailleurs Michel qui est comparé à un aveugle à ce moment-là : il « port[e] ses mains devant soi, l'air d'un aveugle tâtant la réalité du monde » (CB, 152). À travers un aveuglement volontaire, la maladie de Catherine lui permet somme toute d'être pleinement éclairée sur sa propre subjectivité, de sorte qu'elle pourra finalement s'extraire de l'oppression de Michel, « s'échappe[r] comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière » (CB, 179).

3.2 Remise en question des concepts de « réel » et de « réalité »

L'activité onirique et les hallucinations, en donnant aux personnages malades l'intuition que l'ordre objectif des choses n'est peut-être pas le seul, contribuent à mettre l'imagination au premier plan dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*. Les rêves, les songes et les hallucinations, parce qu'ils ont constamment l'air plus vrais que nature, donnent effectivement à l'ensemble de l'univers narratif un caractère incertain et insaisissable. Plus rien ne semble si sûr, car le rêve hébertien est comme « un centre de gravité instable et fuyant, qui donne aux personnages une transparence

liquide¹⁷⁹ ». La présence persistante de l'imagination renforce d'autant plus le doute du lecteur quant à l'emplacement de la « réalité » ou du « réel » : se trouvent-ils du côté de l'environnement immédiat et empirique des personnages ou plutôt de l'ailleurs subjectif ouvert par l'imagination?

Guy Robert avance que les espaces imaginaires se prévalent d'une réalité propre : « [s]onge, rêve, rêverie, monde imaginaire et monde d'illusions, si l'on veut, mais *plus vrai*, plus dense, *plus réel* que le monde objectif et clos dans sa glaciale objectivité de l'extérieur¹⁸⁰ » ne sont donc pas moins concrets, pour le personnage qui en fait l'expérience, que le réel objectif. Josette Féral observe que, dans *Kamouraska*, le caractère réel et tangible de l'univers ouvert par l'imagination est illustré de manière exemplaire :

Aucune réalité tangible et objective ne viendra corroborer l'univers du songe ou la vérité des événements contés. Le texte laisse volontairement flotter l'ambiguïté. Rêve et réalité semblent se confondre, se générer l'un l'autre sans que le héros en ait vraiment conscience et que le récit en soit fondamentalement modifié¹⁸².

Quelle réalité prime donc, dans les récits hébertiens : le réel objectif (la « réalité tangible et objective », telle que l'auteure la désigne) ou le réel subjectif (« univers du songe » et du rêve, bref, de l'imagination)?¹⁸³

Pour Guy Robert, le songe « constitue la dimension centrale, la dimension réconciliatrice de toutes les autres dimensions¹⁸⁴ ». Nous avons certes déjà vu que l'onirisme hébertien était

¹⁷⁹ Guy Robert. *La poétique du songe : introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*, Montréal, A.G.E.U.M., coll. « Cahiers », n° 4, p. 63.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 62. Nous soulignons.

¹⁸² Josette Féral. « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 102-111.

¹⁸³ Dans le cadre de ce chapitre, nous nous servons à l'occasion du terme « réel objectif » en faisant référence à la réalité matérielle et en l'opposant à la « surnature », mais sans jamais perdre de vue que la réalité intérieure est tout aussi *réelle*. Le terme surnature vise d'ailleurs à inclure toutes les dimensions de l'existence humaine : autant l'intérieur que l'extérieur, l'objectif et le subjectif, le corps, l'âme et l'esprit. Il ne s'agira pas, il faut le préciser, du réel lacanien, même si les concepts psychanalytiques ne sont probablement pas sans intérêt dans un travail comme celui-ci, où le thème du rêve est central, et où sont frôlés celui de l'inconscient.

« réconciliateur » parce qu'il agissait comme agent liant entre les différents temps et lieux de la diégèse. Guy Robert affirme cependant que *toutes* les autres dimensions du texte sont influencées par la présence de l'onirisme dans l'œuvre hébertienne : ces autres dimensions sont celles du monde extérieur et du monde intérieur, caractérisé par le rêve, le songe et tous les autres produits de l'imagination. Rappelons que dès le XIX^e siècle, ainsi que le souligne Laurence Bougault, la modernité poétique a contribué à remettre en cause la répartition catégorielle entre sujet et objet; par le fait même, « [l]'objectif devient alors l'intimité même, la plus profonde du sujet [...] [e]t paradoxalement, c'est l'extérieur du sujet (sujet en tant que chaque homme et par là tout homme) qui s'avère de l'ordre de la subjectivité¹⁸⁵ ». Si, tout compte fait, la fonction réconciliatrice de l'imagination participe à opérer la rencontre des registres textuels, il faut voir qu'elle contribue également à réunir les dimensions ontologiques de l'existence. La réalité intérieure, chez Anne Hébert, est à l'occasion la plus « vraie » et la plus digne de confiance, alors que la réalité extérieure est instable et illusoire. En plus de rendre *complémentaires* plutôt qu'opposés les mondes imaginaire et objectif, la maladie réunit donc à son tour – à travers l'exacerbation de l'imagination des personnages malades –, d'autres dichotomies qui déchirent l'être tels que l'objectif et le subjectif, l'intérieur et l'extérieur, le sensible et le spirituel.

3.3 « Le monde est ma représentation »

Probablement influencés par la philosophie de Schopenhauer que l'on commence à traduire en français vers la fin du siècle, les Symbolistes adhèrent à l'idée selon laquelle le monde doit être conçu comme la *représentation* d'un sujet connaissant, puis soumis à la volonté de ce dernier. Pour Schopenhauer, le monde réel constitue en quelque sorte le théâtre de la Volonté. Christian Berg le résume bien : pour Schopenhauer, « le sujet connaissant, [...] ne peut percevoir que des reflets, une représentation (la sienne)¹⁸⁹ ». La théorie schopenhauerienne est ensuite lue par les Symbolistes à la lumière de leur propre esthétique.

¹⁸⁴ Guy Robert. *La poétique du songe : introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*, Montréal, A.G.E.U.M., coll. « Cahiers », n° 4, p. 63.

¹⁸⁵ Laurence Bougault, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁹ Christian Berg. « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n°34, p. 126.

Plus tôt dans le dix-neuvième siècle français, les Romantiques ont bien sûr fait ressortir le caractère illusoire de la réalité empirique et revendiqué la valeur artistique du point de vue subjectif. Ces théories, qui représentent « l'air du temps », sont par la suite modulées par les Symbolistes, qui rangent au final la réalité du côté de l'« imposture » et de l'« incertitude », voire de la contrefaçon. Rejetant l'idée d'un monde « objectif », l'esthétique symboliste valorise au contraire la subjectivité comme mode de connaissance du monde. L'individu, pour tout dire, participe à un théâtre : celui de l'existence. Il joue sa subjectivité sur la scène du monde, qu'il se représente à partir d'une saisie perceptive et individuelle des choses. Il n'y aurait, ainsi, point de réalité empirique mais uniquement une multitude de théâtres, l'interprétation individuelle et subjective de la réalité faisant apparaître un nombre infini de scènes intérieures.

La question que nous nous sommes posée dans l'introduction, puis à nouveau dans le premier chapitre, est ici reconduite : les personnages hébertiens malades le sont-ils réellement? En vérité, il est tout à fait probable que le doute planant sur la réalité objective de la maladie soit dérivé du doute symboliste, plus général, sur la réalité physique du monde. Si les songes des personnages hébertiens leur apparaissent plus vrais que la réalité matérielle, il est alors normal que cette dernière, observée par des yeux qui ont vu la surnature, se mette à changer de visage. Comparé aux visions qui proviennent des tréfonds de leur âme, à ses quintessences, le monde extérieur (ré)apparaît nécessairement fade et accessoire. L'univers subjectif et intérieur, parce qu'il est empreint de plus d'authenticité que le réel extérieur, modèle l'idée que les personnages se font du monde. Dans les épisodes de dérèglement des sens, l'immuabilité du concept de « réel » n'a bientôt plus cours, alors que prévaut celui de « représentation ». Le mode d'appréhension du monde des héros offre d'ailleurs de nombreuses ressemblances avec celui qui est proposée par l'esthétique symboliste.

Dans *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Mireille Losco-Lena souligne bien le fait que le théâtre symboliste ne doit pas se faire la scène d'une représentation mimétique de la sphère du visible, mais bien des visions intérieures des poètes symbolistes :

C'est un théâtre spirituel, un théâtre de la verticalité de l'homme, de la tension vers le haut qu'ils rêvent d'inventer. Il s'agit de rassembler un public autour d'un spectacle qui dévoile la part divine et le sublime de l'homme. Cette part, les poètes symbolistes la situent tout aussi bien dans l'« âme » humaine, espace immatériel qui fait l'objet de nombreux questionnements à l'époque, que dans un dépassement de soi héroïque, prométhéen et christique. La figure symbolique est en quête d'un « outre-monde », invisible au profane mais bien réel pour elle¹⁹¹.

Le théâtre que les écrivains symbolistes ont pour ambition d'inventer en est un qui représente leur vie intime, en relation avec un « outre-monde » spirituel, cet ailleurs surnaturel dont nous avons déjà traité. Les trésors de leur vie spirituelle, placés sous le regard des spectateurs dans le cadre de la représentation scénique, se chargent d'une authenticité que le « hors-scène » peine à égaler. Aux yeux des poètes symbolistes aussi, c'est la réalité matérielle qui est superficielle, voire artificielle; elle n'est que l'ersatz des lieux spirituels et invisibles. Une telle remise en question du théâtre traditionnel « tient à la conviction que la représentation moderne a rendu l'homme aveugle à l'invisible. Et qu'il faut trouver le moyen de le rendre à nouveau *voyant*¹⁹² ». Comment, à la lecture de cette citation, ne pas avoir à l'esprit la voyance d'Élisabeth ou le reproche de Julien à l'endroit d'un monde aveugle et absent à lui-même? Si le théâtre symboliste présente autant de figures spectrales et des lieux hantés, c'est dans le but, explique Losco-Lena, de redonner au monde sa part de mystère. Dans les récits d'Anne Hébert aussi, les fantômes, spectres et revenants sont autant d'empreintes d'un ailleurs surnaturel, de leurs visions intérieures.

3.4 « The world's a stage »

Les personnages hébertiens ont de commun avec les Symbolistes héritiers de Schopenhauer de chercher à façonner le monde au gré de leur subjectivité. La façon dont Anne Hébert représente les hallucinations – c'est-à-dire comme des visions se mouvant sur la scène intérieure des personnages –, inscrit dans le corps du texte le parti-pris symboliste consistant à adhérer à une réalité subjective et intérieure; de faire, en d'autres mots, du monde

¹⁹¹ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁹² *Ibid.*, p. 19. Nous soulignons.

leur propre représentation. Il nous semble que l'importance accordée à l'onirisme et au registre théâtral, dans l'œuvre hébertienne, témoigne effectivement d'une vision du monde : « la dimension radicalement illusoire de l'existence que Schopenhauer compare d'ailleurs fréquemment à un rêve ou à une pièce de théâtre¹⁹³ ».

Wyczynski souligne qu'« [o]n a trop exalté le moi social, l'homme historique, cette personnalité conventionnelle, combien superficielle. Il faut plonger dans la durée subjective, s'écarter des chemins battus¹⁹⁹ »; reconnecter, autrement dit, avec le moi authentique. Dans ces circonstances, le moi social devient un rôle qu'on joue à la face du monde, une façade protectrice. Le vaste travail de la critique au sujet de la théâtralité du roman a bien fait voir que, dans *Kamouraska*, le « je » social se paraît d'un masque permettant à Élisabeth de protéger son espace intérieur. Elaine Hopkins Garrett abonde en ce sens :

*one of the most striking features of the novel is its theatricality, which is evident on several levels. Elisabeth, the novel's principal character, self-consciously plays many roles, including that of narrator of her dream, a disorganized series of scenes from her past that centers around the murder of her husband by her lover. Many of the scenes in the dream are described from the exterior, as if Elisabeth were directing actors representing the story of her life, and the narration often reads like stage directions.*²⁰⁰

Nous remarquerons avec intérêt que Hopkins Garrett souligne, à propos de la structure narrative de *Kamouraska* la même chose que Susan Wirth Fusco sur les *Illuminations* de Rimbaud²⁰¹. Selon elles, qui la narratrice hébertienne et qui le sujet poétique rimbaldien

¹⁹³ Christian Berg, *op cit.*, p. 133. Nous soulignons.

¹⁹⁹ Paul Wyczynski, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁰ Elaine Hopkins Garrett. « Intentionality and Representation in Anne Hébert's *Kamouraska* », *Quebec Studies*, avril 1988, vol. 6, p. 92.

²⁰¹ Des effets de dédoublement donnant l'impression que le texte est le lieu d'une mise en scène théâtrale ont été relevés dans les *Illuminations* de Rimbaud. Susan Wirth Fusco, dans l'ouvrage *Syntactic Structure in Rimbaud's Illuminations : A Stylistic Approach To The Analysis of Form In Prose Poetry*, remarque ce fait tout à fait intéressant : la syntaxe des poèmes d'*Illuminations* crée une imagerie scénique ou, mieux, une « scène » au cœur du poème : « *The expressive effects obtained by this kind of anticipative phrase have been alluded to in general terms when critics have underscored Rimbaud's manipulation of theatrical "settings". Such critics speak of Rimbaud's vision of the world as a comedy in which he plays a part, "not so much as actor as stage director".* » (Mississippi, Roman Monographs, inc., 1990, p. 100.)

verraient le monde comme une scène où ils seraient tentés d'agir comme acteurs, peut-être, mais surtout comme metteurs en scène. Élisabeth ne serait donc pas, à bien y voir, qu'un personnage de son histoire : c'est plutôt elle la grande metteuse en scène qui dirige le récit et en tire les ficelles. En paraphrasant la formulation rimbaldienne – « Je dis "je" et je suis une autre » (K, 115) – Élisabeth pointe d'ailleurs sa propre division. Elle s'est « dédoubl[ée] franchement. [Elle] [a] [a]ccept[é] cette division définitive de tout [s]on être » (K, 196). Le dédoublement du sujet « ouvre [...] la possibilité de quitter l'espace-temps du monde ordinaire pour partir à l'aventure de pays imaginaires et de lieux spirituels²⁰² ». Le roman se lit alors comme un « paysage d'âme », qui, selon le mot de Jean-Nicolas Illouz, manifeste la « dissolution du sujet dans le monde, qui fait s'estomper aussi les frontières du rêve et de la réalité²⁰³ ».

Le clivage du personnage principal s'accroît à mesure qu'il tente d'intégrer le songe, emplacement de sa vie la plus vraie : « Bientôt, je serai hors de la portée de Jérôme Rolland. Hors d'atteinte de tout ce qui respire encore » (K, 207). Elle devient finalement son propre double incorporel, « [t]ranslucide. Dénuée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur » (K, 213). C'est précisément cette division intérieure qui permettra tous les jeux de rôles et de masques dont est investi le roman, « univers du dédoublement et du théâtre²⁰⁴ ». Janet M. Paterson décrit par ailleurs Élisabeth comme la « [f]igure multiple d'un sujet clivé dont la réintégration est irréalisable soit dans la réalité soit dans le rêve²⁰⁵ » : incapable d'intégrer complètement quelque dimension que ce soit (ni le présent, dénuée de tout attrait, ni le passé, source de trop de souffrances), tout se passe comme si celle-ci choisissait de *performer* la dimension partagée de son identité.

Élisabeth, premier rôle sur la scène de sa vie, enfle différents masques et déguisements. À leur mariage, Antoine le « mannequin de cire » (K, 71) s'avance aux côtés d'une « poupée mécanique, appuyée au bras du mari [...] [qui] reprend la pose au fond du cabriolet » (K, 71).

²⁰² *Ibid.*, p. 16.

²⁰³ Jean-Nicolas Illouz, *op. cit.*, p. 124.

²⁰⁴ Françoise Maccabée-Iqbal. « *Kamouraska*, "la fausse représentation démasquée" », *Voix et Images*, vol. 4, n° 3, 1979, p. 460.

²⁰⁵ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 144.

Une fois à Kamouraska, Élisabeth enfle le masque de la nouvelle mariée comblée, une autre des nombreuses doublures qu'elle incarnera dans sa vie. Elle apprend à « savoure[r] avec une joie étrange [s]on rôle de femme martyre et de princesse offensée » (K, 90) ou, encore, « [a]ttendrissante et pâle, [elle] appren[d] [s]on rôle de veuve » (K, 247). Aussi, durant tout son second mariage, « [elle] [j]ou[e] le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour » (K, 249). Faut-il s'étonner, au fond, de la diversité des rôles que joue Élisabeth, puisqu'elle dit elle-même : « Je suis une femme de théâtre ! » (K, 78). Le jeu des masques influe même sur les divers noms de l'héroïne, tel que le souligne Luc Bonenfant : « [l]e théâtre étant le lieu privilégié du masque, il devient inévitable qu'Élisabeth porte elle-même des masques-noms au cours de cette pièce dont elle est également le metteur en scène²⁰⁷ ». Dans son étude sur *Kamouraska*, Robert Harvey élucide les intentions de l'instance littéraire en question : pour lui aussi, « [n]ous sommes conviés à une reconstitution du passé qui prend la forme d'une représentation théâtrale²⁰⁸ ». Harvey soutient que la remémoration d'Élisabeth prend la forme d'un théâtre psychique dans lequel elle rejoue son passé; Hopkins Garrett qualifie le rêve d'Élisabeth de « spectacle » ou de « spectacle intérieur ». La maison de son enfance, en effet, est décrite comme un décor scénique, alors que ses habitants se voient confiés d'un rôle. Trois fois plutôt qu'une²⁰⁹, les personnages signalent le commencement de la pièce : le souvenir du passé glisse alors vers la *représentation* (au sens théâtral) du passé.

En plus du souvenir et du songe, qui sont sous le passé, le présent de l'énonciation prend lui aussi la forme d'un théâtre. Les critiques hébertiens sont moins unanimes sur ce point, mais nous croyons pour notre part que le théâtre ne caractérise pas uniquement une partie de l'histoire, mais le texte au complet. Cela s'explique par le fait que le roman est, du début à la fin, raconté par Élisabeth et organisé par elle. En fait, les différentes instances narratrices qu'il est possible de distinguer ne seraient que les différents masques d'une seule et même narratrice : Mme Rolland, metteuse en scène de son histoire. Tout le roman se présenterait donc comme l'énonciation poétique, construite sous le mode théâtral, du personnage

²⁰⁷ Luc Bonenfant. « Loi du nom, loi du genre dans *Kamouraska* », *Quebec Studies*, avril 2000, vol. 29, p. 97.

²⁰⁸ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁹ Mme Tassy mère, d'abord (K, 85), puis Élisabeth (K, 109) et Justine Latour (K, 111).

principal qui est aussi la (seule) narratrice. Ainsi que l'avance Albert Le Grand, « [l]'écriture de *Kamouraska* n'est jamais innocente. Elle avance derrière un masque. Cette duplicité de l'écriture habite tous les jeux du songe, de la mémoire et du sommeil²¹¹ ». Observons que lorsque la troisième personne du singulier est utilisée pour désigner Mme Rolland ou Élisabeth, tout se passe le plus souvent comme si elle s'observait de l'extérieur, soucieuse de correspondre à l'image de la parfaite épouse. Le passage suivant montre le glissement subtil qui se fait entre une apparente focalisation externe et une focalisation interne²¹² (qui s'avèrerait en fait être la seule) :

Mme Rolland s'avance tout près de son mari. Elle mesure les gouttes jusque sous son nez.

- Compte avec moi, veux-tu...

Faire compter les gouttes par son mari, partager sa défiance. Accepter d'être contrôlée par lui, subir cet affront. Consentir à cette surveillance infâme, après toute une vie d'épouse modèle. Tout, plutôt que d'être à nouveau complice de la mort (K, 22).

Comme c'est le cas dans cette citation, les verbes à l'infinitif sont souvent utilisés comme transition entre le « elle » et le « je » et participent de ce fait aux masques de l'écriture. Quelques pages plus loin, le glissement pronominal trahit encore une fois le simulacre énonciatif : « Élisabeth appuie sa tête sur la couverture, cherche la main de son mari avec sa joue. Cet homme me protège, jusqu'à un certain point seulement » (K, 24). Dans *Kamouraska*, nous le voyons, la théâtralité ne caractérise pas seulement le souvenir ou le rêve; il s'inscrit plutôt dans l'ethos du personnage principal.

Bien qu'aucun autre roman ne donne aussi bien à voir le spectacle intérieur du héros, une certaine théâtralité apparaît néanmoins dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella »

²¹¹ Albert Le Grand. « "Kamouraska" ou l'Ange et la Bête », *Études françaises*, vol. 7, no 2, 1971, p. 132.

²¹² À propos des types de focalisation, voir les théories narratologiques de Gérard Genette. Nous pourrions également avancer qu'Élisabeth, tout en étant une narratrice autodiégétique, serait plutôt du côté d'une focalisation zéro que d'une focalisation interne. Le dérèglement des sens et le songe lui confèrent une évidente autorité sur le récit, lui permettant de connaître à travers sa « voyance » des événements dont elle ne devrait pas être informée. Par là, elle s'apparente à un des narrateurs des *Fous de Bassan*, Olivia de la Haute Mer, rendue omnisciente par la mort.

et dans *L'Enfant chargé de songes*. Comme dans bien d'autres récits d'Anne Hébert, les êtres vivent dans une réalité « théâtrale », comme si le monde n'était qu'une vaste scène sur laquelle chacun défilait, masques et costumes enfilés, attitudes affectées. Lors de sa maladie, par exemple, Catherine « fai[t] la morte » (CB, 137). Son « lit de parade » (CB, 139) est le lieu où se déroule une représentation; c'est là où Catherine « est une autre ». De plus, le décor du roman ressemble étrangement à celui des pièces de théâtre symbolistes : la brume, le château des seigneurs, les tours, le jardin, le balcon, les hautes fenêtres de l'appartement parisien et le feu de foyer brûlant dans l'âtre mettent en place un univers médiévalisant qui n'est pas sans rappeler celui de certaines pièces comme *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck (1889) ou *Pelléas et Mélisande* (1893; adaptée en opéra par Claude Debussy en 1898).

Dans la nouvelle du *Torrent*, le bruit que font les gouttes de pluie sur le toit de la cabane s'assimile aux trois coups qui annoncent le début de la représentation de théâtre dans *Kamouraska* : « [t]oc, toc, toc, les coups reprennent sur le toit maintenant, s'acharnent. Quelle tempête ! » (MS, 168). Difficile en lisant le passage suivant de ne pas voir le lien entre la nouvelle et *L'Enfant chargé de songes*²¹³ : « La couverture va se fendre en tout et tomber sur nous ! » (MS, 168). Nous risquons ici une interprétation : tel un rideau de théâtre qui s'ouvre, la dite couverture menace de se fendre et de métaphoriquement faire entrer le théâtre intérieur dans la réalité objective. « Une seconde, et c'en est fait » (MS, 169) : la réalité et le songe, le présent et le passé sont désormais amalgamés. Le spectacle intérieur devient la seule et unique réalité en vigueur.

Julien, aussi, vit sa vie sur les planches du monde. Situait sa vraie vie ailleurs, le réel factice est désormais soumis à sa représentation subjective. Se laissant aller à son imagination, il compose le monde à sa guise et fait du monde sa représentation : il « croi[t] ce qu'[il] veu[t] croire » (ECS, 136). À Paris, en outre, l'argent se pare d'une artificialité qu'on ne retrouve qu'au théâtre : « [l]es billets étrangers entre ses doigts lui semblent faux, comme

²¹³ Ce passage, bien qu'écris un peu moins de trente ans auparavant, entretient un lien fort avec celui de *L'Enfant chargé de songes*, que nous avons déjà relevé au chapitre 1 : « Le monde est ouvert de haut en bas comme une pièce d'étoffe qui se déchire par le milieu » (ECS, 153).

de l'argent de théâtre » (ECS, 19). Les fantômes, comme sur la scène symboliste, rappellent de façon insistante leur présence : « des fantômes familiers, venus de son pays natal, l'accompagnent dans les rues, s'assoient avec lui aux terrasses et dans les cafés » (ECS, 13), alors que le spectre de Pauline et l'image de Lydie le hantent. La présence de ces fantômes dans le décor réaliste de Paris permet « un véritable théâtre de l'intériorité. [...] Il s'agit en effet d'un véritable "pont entre le visible et l'invisible"²¹⁴ ». En fin de compte, les visions de Julien, projetées dans son environnement immédiat, ont pour fonction de relier les dimensions visibles et invisibles ou d'en être le « pont ». Le monde extérieur devient plus représentatif de ce qui se joue à l'intérieur de lui. Julien, qui déplorait le caractère aveugle du monde, lui redonne d'une certaine manière un pouvoir de vision : en donnant à voir des réalités invisibles et mystérieuses, le texte recouvre son pouvoir de voyance et d'évocation poétique.

En plus des quatre récits à l'étude, d'autres textes – pensons en particulier au *Premier Jardin*, à *Héloïse* ou à *Un Habit de lumière* – présentent une vision théâtrale du monde sans que n'apparaissent des personnages malades ou atteints d'un dérèglement des sens; c'est que la dimension théâtrale de la poétique hébertienne met peut-être davantage en évidence un parti-pris shakespearien (« All the world's a stage²¹⁵ »). Ce parti-pris témoigne d'une posture ontologique chez les personnages, contribuant probablement à expliquer que le texte devient régulièrement leur spectacle intérieur.

Cette composante importante de la poétique hébertienne contribue à réconcilier les dichotomies qui écartèlent l'être et, ultimement, le texte. En effet, dès lors que le monde devient une scène, ce n'est plus la représentation mimétique ou réaliste de l'univers qui prime, mais bien la représentation intime des personnages, qu'elles prennent la forme de visions, d'apparitions ou de fantômes. Le réel y côtoie l'irréel, alors que le réalisme y côtoie le fantastique et le visible, l'invisible. Les hallucinations des personnages malades peuvent, pour ces raisons, remplir une fonction semblable à celle des spectres du théâtre symboliste :

²¹⁴ Yannick Tauliaut, *op. cit.*, p. 51-52. L'auteur cite Suzanne Burr, *Ghosts in Modern Drama : Ibsen, Strindberg, O'Neil and Thein Legacy*, University of Michigan, 1987, p. 2.

²¹⁵ Cette phrase est au début du monologue de la pièce de Shakespeare, *As You Like It* (acte II, scène VII), écrite vers 1599. *Le Premier jardin* la place en exergue.

ils agissent comme témoins visibles d'une réalité profondément individuelle et surnaturelle. Ils appellent à dépasser les apparences, et à approcher la vérité cachée dans l'homme et dans l'univers tout entier : « C'est dans cette union du visible et de l'invisible, du tangible et de l'intangible, du connu et de l'inconnu, du saisissable et de l'insaisissable que s'inscrit le sens profond de l'homme et de l'univers²¹⁷ ». Voilà pourquoi nous pensons que, de concert avec les correspondances, synesthésies et phénomènes oniriques, les hallucinations témoignent de l'« état poétique » des personnages malades chez Anne Hébert : le travail de l'imagination, encore ici, relie les multiples dimensions de l'existence.

Nous avons essayé de montrer que chez les héros d'Anne Hébert, la vie est un théâtre où le spectacle intérieur est plus vrai que le réel. L'individu, aventuré dans les lieux surnaturels à l'occasion du dérèglement des sens, revient de sa quête chargé de visions intérieures dont il veut témoigner. Ce qui se joue sur la scène intime du moi, dont ils ont maintenant une connaissance toute nouvelle, Catherine, Élisabeth et Julien voudront le faire apparaître sur la scène du monde. Pour le dire autrement, les figures spectrales font office de rappel de l'outre-monde, de l'autre réalité qui a été entrevue, sans simulacre et plus sincère que le monde visible. Les visions qu'ont acquises les personnages, rendus voyants, sont ensuite jouées sur la scène du texte, théâtre de l'état subjectif des personnages. Certains éléments (tel que l'avertissement sonore des trois petits coups au théâtre ou bien l'image d'un tissu qui se déchire en deux) reviennent dans plus d'un texte et se lisent comme autant d'allusions au théâtre intérieur des personnages, dont ceux-ci souhaitent investir la réalité physique. Les hallucinations qui apparaissent dans « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes* rendent compte de la vie intérieure des personnages malades. Le monde devient de ce fait leur *représentation*, et au sens théâtral. À vrai dire, « la scène fait écho à la réalité telle qu'elle est perçue par le dramaturge et le spectateur²³⁸ ». Dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes*, « The world's a stage », une scène qui n'est pas concernée par la reproduction d'une réalité extérieure, mais plutôt par la

²¹⁷ Paul Wyczynski, *op. cit.*, p. 24.

²³⁸ Yannick Tauliaut, *L'Invisible théâtral : de Shakespeare à Ibsen et Strindberg. Pour une nouvelle dramaturgie de l'intériorité*. Paris, Orizons, 2013, p. 57-58.

représentation d'une réalité alternative, porteuse d'une vérité non consensuelle mais individuelle et subjective. Les visions intérieures prenant la forme de spectres, fantômes ou autres types d'hallucination, font effectivement pénétrer dans l'espace réaliste du texte une vérité personnelle qui n'a cours que dans l'esprit du personnage malade. Ainsi les représentations de l'imagination activée, en se déployant dans le « réel », lui redonne son pouvoir de vision poétique. Elles replacent également au centre de la réalité le *mystère*, car souvenons-nous que le mystère commande de « [d]épasser, en somme, la décevante présence d'une époque pour se hausser jusqu'à une réalité tout à la fois plus dense, plus évidente et plus énigmatique²³⁹ ». L'intervention d'un théâtre, enfin, parce qu'il participe à résoudre le caractère dichotomique et conflictuel de l'existence, propose un moyen de rétablir l'harmonie du monde et de l'individu.

²³⁹ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 3.

CONCLUSION

Aliments, malaises, fièvres, faiblesses, perturbations physiques et désordres spirituels prolifèrent dans l'œuvre narrative d'Anne Hébert. Brèves, longues ou perdurables; uniques ou répétitives; d'apparence banale ou tragiques : bien que, chez l'auteure, les maladies prennent des formes diversifiées et influencent différemment le déroulement des récits, nous avons tenu à prouver que l'importance de celles-ci tenaient à l'interconnexion des thèmes qui s'y liaient. Si, jusqu'ici, la critique s'était attachée à relever le rôle des épisodes de maladie dans la diégèse et au sein de l'univers symbolique de l'œuvre, ce travail devait se consacrer à en comprendre le rôle dans la poétique de l'auteure. Notre lecture attentive des épisodes de maladie, inspirée de la critique thématique de Michel Collot, s'appuie sur la conviction qu'Anne Hébert confère à la maladie une signification et un rôle bien personnels. La prédilection de l'auteure pour les personnages souffrants pouvait certainement nous dire quelque chose de son écriture, et peut-être aussi plus largement sur la vision du monde à l'origine du geste d'écriture. Ainsi, « [d]égager les structures d'un "univers imaginaire" peut donc être un moyen d'accéder aux structures d'un univers de pensée et d'écriture²⁴⁰ ». L'examen de « la *mise en texte* du thème²⁴¹ » central de la maladie nous a amenée à mieux comprendre le « paysage intérieur », cohérent et riche, de l'œuvre de l'Anne Hébert.

Le thème de la fièvre, en premier, nous a mise sur la piste de l'articulation corps-esprit de la maladie. C'est que la fièvre hébertienne, qui ne désigne parfois rien de plus qu'un symptôme physiologique, signale d'autres fois une forte agitation de l'esprit. L'association fièvre-angoisse, retrouvée dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella » et *Kamouraska*, représente tout à fait la dimension ambiguë et ambivalente des maux hébertiens. Comme elle produit une augmentation de la température corporelle du malade, la fièvre est souvent conçue comme un feu intérieur ardent. Sous les effets de la fièvre, les corps de Stella et de Julien sont brûlants. Dans ces récits, cette métaphore du feu s'applique donc bel et bien, mais s'étend en plus à la dimension spirituelle du personnage : elle désigne ce qui consume l'esprit

²⁴⁰ Michel Collot, *op. cit.*, p. 84.

²⁴¹ Michel Collot, *op. cit.*, p. 85.

les personnages. Ainsi s'imprime sur « le visage brûlé de Catherine » (CB, 142) sa colère, cause probable de sa maladie, tandis qu'un « [f]eu terrible » (K, 112) ravage Élisabeth depuis sa rencontre avec le docteur Nelson.

Gérard Danou soutient avec raison que « la fièvre est largement utilisée dans le langage pour métaphoriser le rapport de l'homme avec son corps, ses sensations et ses émotions, et plus largement avec le tissu socio-politique, les éléments de la nature et du cosmos²⁴² ». Cette idée importante se retrouve au centre de notre problématique : la maladie – dont la fièvre n'est qu'un des nombreux symptômes – incarne, chez Anne Hébert, le rapport entre le personnage et lui-même (son corps, ses émotions, ses souvenirs) et le monde (la nature et le cosmos). Or, nous avons pris soin d'expliquer que dans un univers clivé comme celui de l'auteure québécoise, si le thème de la maladie exprime bien une crise, celle-ci n'est pas seulement physique ni même spirituelle, mais ontologique. En effet, nous avons voulu proposer que les dichotomies existentielles séparant la réalité physique de la réalité spirituelle, la raison de l'imagination et le réel de la surnature tendent à s'estomper suite aux épisodes de maladies des personnages. Chez Anne Hébert, la maladie inaugure en effet un « état poétique » où le personnage malade entre en relation harmonieuse avec ses propres profondeurs intimes et où redevient possible son intégration dans l'unité de l'univers. Ainsi non plus écartelés entre les différentes facettes du monde mais réconciliés avec elles, les héros malades d'Anne Hébert sont à même de connaître poétiquement le monde.

Nous avons choisi d'aborder la maladie par l'angle du « dérèglement des sens », postulat poétique énoncé par Arthur Rimbaud dans ses lettres du 13 et 15 mai 1871. L'objectif du poète, dit l'auteur des *Lettres du voyant*, est d'« arriver à l'inconnu » à travers une quête poétique qui engage autant les sens que la raison : pour dire le monde autrement, il faut le percevoir autrement et, pour cela, se dégager des réflexes perceptifs. Ce dérèglement s'avère être, dans les quatre récits choisis, la conséquence inévitable de l'inadéquation des personnages au monde réel, scindé : « incapables de s'emparer du monde réel, ils deviennent les cibles d'une prolifération d'images intérieures par le truchement d'une hypersensibilité

²⁴² Gérard Danou, *op. cit.*, p. 60.

synesthésique convoquant toute une gamme de sensations²⁴³ ». Bien que Rimbaud fasse du dérèglement des sens une quête essentiellement spirituelle, notre premier chapitre a rendu évident que le dérèglement des sens, dans cette œuvre, mobilisait l'être en entier. Le dérèglement des sens hébertien ne paraît pas pouvoir faire l'économie d'une douleur sensorielle. En effet, l'épreuve de l'esprit rimbalienne se double ici d'une épreuve du corps : dans cette « ineffable torture [...] où il devient entre tous le grand malade²⁴⁴ », « [l]es souffrances sont énormes²⁴⁵ ». Catherine, pour qui « [t]out le mal du monde se piquait en sa chair » (CB, 137) ressent particulièrement cette douleur. Cela dit, dans chacun des récits, le dérèglement des sens se lit comme douleur, malaise, faiblesse et, surtout, refus d'appréhender l'environnement à partir des sens corporels (c'est-à-dire de sentir, voir, toucher, entendre ou goûter).

Le dérangement de la perception normale des personnages malades permet par le fait même un mode d'expression non conventionnel : la réalité, transfigurée par le renouvellement de la perception, peut se dire autrement. Des procédés poétiques tels que la correspondance et la synesthésie inscrivent dans les textes que nous avons étudiés une volonté d'ouvrir la perception ordinaire à une perception extraordinaire du monde. Grâce au principe analogique, la perception stérile des phénomènes extérieurs mène à la représentation de mouvements intérieurs. Ainsi Élisabeth est-elle sans cesse rappelée à un passé douloureux par les choses banales du quotidien : le bruit d'une charrette, le cri d'un de ses enfants, le motif d'un papier-peint la conduisent, par association, à des souvenirs.

La musique, au demeurant, fournit quelques-uns des plus beaux exemples de correspondances textuelles : dans *Les Chambres de bois* et dans *L'Enfant chargé de songes*, les sons et mélodies répondent à des émotions et des événements. Dans ces deux romans, le thème de la musique est intimement lié à la question symboliste de l'analogie : instrument privilégié du mystère, la musique met Catherine et Julien en contact avec leur rythme intérieur, lui-même en harmonie avec l'univers. La musique, chez Anne Hébert, est « un langage universel qui permet de renouer le dialogue interrompu entre l'homme et la nature,

²⁴³ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 49.

²⁴⁴ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Démeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344.

²⁴⁵ Arthur Rimbaud. « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », *op. cit.*, p. 340.

mais entre l'homme et lui-même²⁴⁶ » : la présence de la musique dans ces romans participe à mettre au jour les connexions cachées qui relient l'individu au cosmos. En fait, dans le premier roman, le ton des morceaux de piano joué par Michel transpose musicalement le rêve de son épouse ou, ailleurs, correspond parfaitement à son attitude. Dans *L'Enfant chargé de songe*, toutefois, la présence de la musique est complétée par celle du silence, thèmes éminemment symbolistes. Grâce à la musique, le monde entre en résonance avec Julien, dont l'« âme est une mélodie, qu'il s'agit au renouer²⁴⁷ » avec la mélodie de l'univers. Les silences et les blancs typographiques de *L'Enfant chargé de songes*, de leur côté, remplissent le même rôle de suggestion poétique puisque, selon le mot d'ordre mallarméen, « [n]ommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu²⁴⁸ ». La présence de la musique et du silence, en somme, permet de lire la prose hébertienne comme une poésie où la suggestion le dispute à la nomination, et où la poéticité du principe analogique s'allie au prosaïsme de la description narrative. L'écriture hébertienne rejoint par là les esthétiques romantique et symboliste qui postulent une unité cosmique où tout se répond et résonne; cette unité, le langage poétique doit s'attacher à l'exprimer.

De manière générale, le renouvellement de la perception de Catherine, Stella, Élisabeth et Julien libèrent leurs sens de la perception ordinaire et les éveillent aux choses *suraturelles*. Cette élévation des sens et de l'esprit vers une surnature met en place l'« état poétique » : « [a]insi l'état poétique réalise-t-il la fusion du moi et du non-moi [...] Dans cet état, et de ces hauteurs où plane le poète, il découvre alors le monde véritable, la "surnature"²⁴⁹ ». La chambre, lieu par excellence de la maladie et du dérèglement des sens, se révèle aussi comme le lieu du dédoublement de la vie ordinaire par une autre, surnaturelle et plus « vraie », né de l'imagination du personnage. Ce n'est que « par [l]es nerfs ultra-

²⁴⁶ Anne-Marie Amiot. *Baudelaire et l'illuminisme*, Paris, Librairie Nizet, 1982, p. 199.

²⁴⁷ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 142. L'auteure cite Stéphane Mallarmé, dans « Crise de vers », *op. cit.*, p. 207.

²⁴⁸ Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire » (réponse à l'enquête de Jules Huret), dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 1987, p. 392. L'auteur souligne.

²⁴⁹ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 31.

sensibles²⁵⁰ » conférés par le dérèglement des sens hébertien que peut être déchiffrée la surnature, terme choisi au début de ce travail pour évoquer la réalité spirituelle cachée et mystérieuse à laquelle aspirent les héros.

Si le dérèglement des sens perceptifs conduit ces derniers à voir le monde avec des sens tout nouveaux, le dérèglement des sens langagiers, en contrepartie, permet de l'exprimer autrement. Le délire hébertien, ainsi, s'annonce comme un nouveau langage poétique, une « langue [qui] sera de l'âme pour l'âme²⁵¹ » dont la fin n'est pas de dire le monde objectivement, mais de rendre compte de la réalité subjective du sujet. Le discours d'Élisabeth, par exemple, nous permet en outre d'observer que le délire n'est pas coupé de la raison : il a en fait partie liée avec la lucidité d'esprit. Elle est, effectivement, à la fois « folle et lucide » (K, 27). Chacun des héros atteint d'un dérèglement des sens, à vrai dire, démontre une capacité à raisonner comme s'ils étaient en possession de tous leurs moyens. Or, le délire ne vise pas à exprimer une réalité extérieure à l'individu, mais celle qui se joue au plus profond d'eux-mêmes : la réalité de l'esprit.

Nous avons découvert que l'imagination se taillait une place de choix au sein de la thématique de la maladie : le personnage malade, se voyant confié des « sens ultrasensibles » à l'occasion de leur dérèglement, devient capable de transfigurer poétiquement son environnement. Les correspondances et synesthésies présentes dans les textes témoignent en effet du l'exacerbation de la faculté imaginatrice. Notre deuxième chapitre a abordé un autre thème qui permet d'en rendre compte : l'onirisme. Atteints d'une méfiance à propos de ce qui est perçu par les sens, les personnages s'aventurent en eux, par les voies du rêve et du songe notamment, à la poursuite d'une réalité plus vraie. Comme le dit Baudelaire, dans sa dédicace des *Paradis artificiels* : « Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu et que la vraie réalité n'est que dans les rêves²⁵² ». Dans chacun des quatre récits, en vérité, les personnages cherchent une « vraie vie » ailleurs. Tous semblent en effet s'accorder au narrateur d'*Une saison en enfer* : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes

²⁵⁰ Charles Baudelaire, « Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts : Eugène Delacroix », dans *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 596.

²⁵¹ Arthur Rimbaud. « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », op. cit., p. 346.

²⁵² Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p.399.

pas au monde²⁵³ » : en fait, « [p]our tous ceux-là la vraie vie doit être trouvée au-delà de la vie, la véritable réalité au-delà du monde quotidien²⁵⁴ ». Aussi Élisabeth répète-t-elle que « [d]ans un autre monde, une autre vie existe, mouvante et bouleversante » (K, 142). Julien poursuit la même quête: tout comme la vraie vie, semble-t-il se demander, « la vraie ville serait-elle hors d'atteinte » (ECS, 12)? Aux yeux de Catherine, enfin, les choses qui l'entourent ne sont « rien » et ne font pas le poids contre l'aspiration à une vraie vie, plus profonde et plus authentique. Se détournant d'un quotidien qui n'a aucun mystère à leur offrir, ils trouveront dans les rêves et les songes une voie privilégiée vers les lieux spirituels. Le mystère, cela dit, revendique de tenir compte de la vérité subjective dans l'existence humaine, et d'accueillir les préoccupations spirituelles dans le monde des signes visibles et concrets.

Ainsi Catherine, refusant toute information pouvant lui venir de ses cinq « sens frustrés et irrités » (CB, 141), ne sent, ne touche, ne voit et ne goûte plus rien. Ce refus de percevoir au moyen des sens corporels la rend effectivement plus sensible à une autre dimension, celle du « songe » (CB, 140) qui lui communique un savoir surnaturel. La distinction proposée entre le rêve et le songe hébertiens, taillée sur la classification de Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* (« rêve naturel » et « rêve absurde ») différencie la production onirique qui exprime le moi du rêveur – le rêve – de celle qui est à la source d'un savoir surnaturel – le songe. Dans « La mort de Stella », le songe contient un funeste présage : en vivant, via le songe, l'incendie où son mari a bien failli périr, Stella est elle-même en train de succomber aux flammes intérieures de la fièvre. Le présent et le passé, le corps et l'esprit, le moi et l'autre, par « l'intervention souterraine de l'imaginaire » (MS, 160), fusionnent pour tout dire au sein du songe, chargeant la mourante d'un « mystère », « trésor redoutable et caché qui allait sans doute lui être bientôt révélé » (MS, 158). Le songe donne à un autre personnage, Élisabeth, le pouvoir de connaître et de vivre des événements que jamais elle n'a vécus. Lors d'une fièvre, alors qu'Élisabeth Tassy se trouve alitée à Sorel, elle accompagne en songe George Nelson parti assassiner Antoine Tassy à Kamouraska. Son esprit, hypersensible à l'imagination et à l'analogie, devient dépositaire d'un savoir extraordinaire : elle est, après

²⁵³ Arthur Rimbaud, « Délires I. – Vierge folle. L'Époux infernal », *Une saison en enfer*, op. cit., p. 260.

²⁵⁴ Michel Décaudin, op. cit., p. 20.

tout, une *voyante* se servant de son don pour reconstituer l'histoire. Il devient ainsi possible de voir non seulement Élisabeth, mais aussi Stella, comme des poétesses extralucides qui utilisent du matériau du songe pour réécrire le passé. Une chose est certaine : les femmes des récits à l'étude, en se faisant réceptacle de songes et recevant la révélation de ses mystères, se chargent de l'« intelligence des visions » évoquée par Rimbaud par les *Lettres du Voyant*.

L'activité onirique, grâce à l'intervention de l'imagination créatrice, participe également à rendre l'univers narratif des personnages malades plus poétique. Souvenons-nous que les rêves sont, pour Baudelaire, des dictionnaires hiéroglyphiques à déchiffrer; ceux qui y arrivent possèdent un don rare qui s'assimile au don de l'inspiration poétique. Chez Anne Hébert, les rêves et les songes « port[ent] également sur la révélation par l'image d'une vie spirituelle généralement insoupçonnée; enfin sur un certain sens du mystère dont la poésie peut devenir "le lieu et la formule"²⁵⁵ ». Parce qu'ils tirent leur origine de l'imagination humaine, en relation avec les hauteurs surnaturelles, langage poétique et langage du rêve (ou du songe) aspirent tous deux à exprimer une réalité plus profonde, plus mystérieuse et plus vraie que la réalité concrète. La participation de rêves et de songes aux récits résulte certes dans l'« état poétique » des quatre personnages à l'étude, mais elle fait encore plus : elle teinte les textes narratifs d'une poésie mystérieuse, d'un langage sacré qui tend à surpasser les apparences pour aller jusque dans l'âme des choses. Même dans l'œuvre narrative d'Anne Hébert, « la poésie est la pratique ultime et essentielle par laquelle le monde découvre son harmonie et sa signification véritables²⁵⁶ ».

Nous avons finalement montré, au troisième chapitre, que les hallucinations présentes dans *Les Chambres de bois*, « La mort de Stella », *Kamouraska* et *L'Enfant chargé de songes* finissent de renforcer l'« unité primordiale²⁵⁷ » voulue par la maladie. Les hallucinations, en réunissant l'objectivité du monde visible et la subjectivité des lieux surnaturels invisibles, renforcent certainement la complémentarité des sphères de l'existence. Les visions hallucinées des personnages malades font d'ailleurs du texte un spectacle intérieur, porteur

²⁵⁵ Georges-Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au surréalisme : panorama critique*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1953, p. 114.

²⁵⁶ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 10.

²⁵⁷ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 269.

d'une vérité toute subjective qui révèle la dimension cachée de l'existence. Celles-ci, en outre, entretiennent plusieurs similitudes avec les spectres du théâtre symboliste : comme l'indique bien Mireille Losco-Lena, la scène se veut « le lieu des apparitions immatérielles et des empreintes de "l'outre-monde"²⁵⁸ ». Messagères de lieux surnaturels à découvrir, les hallucinations redonnent en quelque sorte un pouvoir de voyance au texte, ou à tout le moins un souffle poétique à l'existence, qui l'avait abandonné au profit d'une vision prosaïque du monde. Les hallucinations d'Élisabeth, justement, ne lui rappellent pas que les événements du passé, mais l'invitent à quitter l'espace-temps du quotidien (la « réalité tangible et objective²⁵⁹ ») pour explorer les lieux de l'imagination. Celle-ci, d'ailleurs, peut être vue comme la metteuse en scène de son récit, en plus d'en être l'actrice et la spectatrice. Catherine semble elle aussi jouer un rôle dans son épisode de malade; quant à Stella et Julien, certains éléments du texte – tels que les trois petits coups annonçant le début de la représentation théâtrale ou le motif du rideau qui se sépare – laissent supposer que la vie serait, pour eux aussi, une sorte de scène. Nous avons tenté de montrer qu'il se produisait alors un renversement : le concept de *représentation* prime maintenant par rapport à celui de « réel », dorénavant instable et illusoire. La maxime de Schopenhauer, « Le monde est ma représentation », devient le Credo des protagonistes, à moins que ça ne soit celle de Shakespeare, « The world's a stage ». Ainsi Julien, qui se répète « Je crois ce que je veux croire » (ECS, 136), fait de sa vie ordinaire une représentation (au sens philosophique *et* théâtral), où les visions hallucinées témoignent d'une réalité invisible.

Signifié, chez Anne Hébert, de la subjectivité du corps et de l'esprit – bref, de l'être – la maladie inaugure une découverte poétique de l'univers. Catherine, Stella, Élisabeth et Julien contribuent chacun à conquérir une place de choix pour la réalité individuelle et intime au sein de la réalité tangible et concrète. À travers un mode de perception dérégulé, des rêves, des songes et des hallucinations, les personnages hébertiens malades trouvent le moyen de revendiquer la valeur existentielle de leur subjectivité.

²⁵⁸ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 12. Cite Villiers de l'Isle-Adam. *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par A. W. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Péiade », 1986, t. 1, p. 1010.

²⁵⁹ Josette Féral, *op. cit.*, p. 111.

Au cours de ce mémoire, nous avons eu l'occasion d'approfondir la relation entre le corps et l'esprit : le thème de la maladie nous a informée qu'ils étaient, chez Anne Hébert, indissociables. En cela, l'écrivaine se distingue de Rimbaud; elle fait du dérèglement des sens une quête qui implique le corps, le travaille, le transforme mais, surtout, le fait souffrir. Cette souffrance se traduit de multiples façons : sueurs, plaies, faiblesses, douleurs et autres symptômes, plus ou moins détaillés selon le cas. La poétique d'Anne Hébert, comme celles de Rimbaud et de Baudelaire, met de l'avant un désir d'élévation, tendant en contrepartie à rejeter (mais jamais complètement) ce qui est de l'ordre du concret, de la matérialité. Comme les poètes symbolistes, les personnages hébertiens semblent sans cesse se buter contre l'impossibilité de faire totalement fi de la matérialité du monde. Le dérèglement des sens, chez Anne Hébert, rattache péniblement les personnages à la réalité physique. À travers le principe des correspondances et les phénomènes oniriques, il y a certes, à de multiples reprises, dépassement du corps mais jamais transcendance complète. En effet, la douleur ou tout simplement la mort ramènent toujours les protagonistes à leur existence, dans ce qu'elle a de plus concret et matériel.

Malgré l'importance vitale de l'esprit, que la prégnance du thème de la maladie tend à valoriser, l'œuvre hébertienne ne pourrait donc pas être qualifiée de « spiritualiste ». On ne saurait non plus, à l'inverse, dire des textes hébertiens qu'ils répondent à une vision du monde « essentiellement matérialiste et pulsionnel[lle]²⁶⁰ ». Il nous semble évident, au terme de cette étude, que la clé de l'interprétation de l'œuvre narrative tient justement à ce désir d'harmonie existentielle, d'unité ou, pour utiliser un terme de l'écrivaine, d'« équilibre ». Le corps, contrairement à l'esprit, ne peut s'arracher à l'ordre de la matérialité, car il y est emprisonné. On ne peut certes pas facilement, dans cette œuvre, faire abstraction du corps. Les personnages ne semblent avoir d'autre choix que d'incarner cette contingence, la jouer et la mettre en scène sur le théâtre du monde. Voilà peut-être une autre raison pouvant expliquer l'ethos théâtral des héros hébertiens. Ainsi se dessine une hypothèse supplémentaire, bien qu'elle s'inscrive parfaitement dans l'esprit des propositions qui ont été faites tout au long de ce mémoire : la maladie, dans les récits d'Anne Hébert, pourrait bien être une mise en scène

²⁶⁰ André Brochu. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 257.

de l'état subjectif des personnages, aspirant à s'élever, mais étant tant bien que mal pris dans la matérialité²⁶¹.

²⁶¹ Certains romans ou nouvelles mettent toutefois en scène des personnages exclus de la matérialité de l'existence : pensons à Olivia de la Haute Mer, Héloïse, Bottereau et Ysa, l'ange de Dominique dans la nouvelle éponyme du *Torrent*. Aucun de ces personnages, du reste, n'est malade.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de référence des œuvres littéraires à l'étude

HÉBERT, Anne. *Les Chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 189 p.

_____. « La mort de Stella », *Le Torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 [1950], pp. 151-171.

_____. *Kamouraska*, Paris, Édition du Seuil, 1970, 249 p.

_____. *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 158 p.

Éditions critiques des œuvres littéraires à l'étude

HÉBERT, Anne. *Les Chambres de bois*, dans Nathalie Watteyne (dir.). *II – Romans (1958-1970), Œuvres complètes d'Anne Hébert*, Montréal, PUM, 2013, édition établie par Luc Bonenfant, 488 p.

_____. *Kamouraska*, dans Nathalie Watteyne (dir.). *II – Romans (1958-1970), Œuvres complètes d'Anne Hébert*, Montréal, PUM, 2013, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, 488 p.

_____. *L'Enfant chargé de songes*, dans Nathalie Watteyne (dir.). *IV – Romans (1988-1999), Œuvres complètes d'Anne Hébert*, Montréal, PUM, 2015, édition établie par Luc Bonenfant, 622 p.

_____. « Nouvelles », dans Nathalie Watteyne (dir.). *V – Théâtre, nouvelles et proses diverses, Œuvres complètes d'Anne Hébert*, Montréal, PUM, 2015, édition établie par Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, 1033 p.

Critique hébertienne

ANCRENAT, Anne. *De mémoire de femmes : « la mémoire archaïque » dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, 315 p.

BAYLE-PETRELLI, Françoise. «Paysages extérieurs/visions intérieures dans l'oeuvre d'Anne Hébert», dans Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 105-118.

BEAUCHEMIN, Mélanie. *Dynamiques transgressives et subversions du désir dans l'œuvre narrative d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011, 199 p.

_____. *Le Désir monstrueux dans les récits d'Anne Hébert*, Montréal, Éditions Triptyque, 2016, 204 p.

BISHOP, Neil B. *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, 311 p.

BONENFANT, Luc. « L'invention romanesque de noms réels: *Kamouraska* et la métaphore toponymique », *Études en littérature canadienne/ Studies in Canadian Literature*, vol. 23, n° 1, 1998, pp. 190-201.

_____. « Loi du nom, loi du genre dans *Kamouraska* », *Quebec Studies*, avril 2000, vol. 29, pp. 91-103.

_____. « Quand la nouvelle se fait “pastiche”: Anne Hébert et l'intertexte rimbaldien », dans Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres; du Moyen Âge à nos jours*, vol. 2: *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, mai 1997*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1997, pp. 271-282.

BROCHU, André. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, 284 p.

ÉMOND, Maurice. *La femme à la fenêtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1984, 390 p.

FÉRAL, Josette. « Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert », *Littérature*, no 20, 1975, pp. 102-117.

GLIGOR, Adela. « La vraie vie est ailleurs : présences fantomatiques et équilibre du monde dans les textes d'Anne Hébert », dans Isabelle Boisclair (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : La revenance chez Anne Hébert*, n° 11, 2011, pp. 11-30.

_____. « L'identité poétique de la prose d'Anne Hébert », dans Nathalie Watteyne (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : Filiations. Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau*, n° 7, 2007, pp. 127-143.

HARVEY, Robert. *Kamouraska d'Anne Hébert: une écriture de La Passion suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH, coll. « Cahiers du Québec; Littérature », n° 69, 1982, 211 p.

_____. « Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois* », dans Nathalie Watteyne (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : Sexualité(s) dans l'œuvre d'Anne Hébert*, n° 14, 2015, pp. 117-137.

HOPKINS GARRETT, Elaine. « Intentionality and Representation in Anne Hébert's *Kamouraska* », *Quebec Studies*, avril 1988, vol. 6, pp. 92-103.

JACQUES, Henri-Paul. *Du rêve au texte: pour une narratologie et une poétique psychanalytiques*, Montréal, Guérin littérature, 1988, 348 p.

KASSIM, Zarin. « Une lecture pragmatique de *Kamouraska*. Un roman de "stream of consciousness"? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, pp. 119-131.

LAVOREL, Guy. « L'eau, les songes et la poésie dans l'oeuvre d'Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, pp. 81-92.

- LE GRAND, Albert. « *Kamouraska* ou l'Ange et la Bête », *Études françaises*, vol. 7, n° 2, 1971, pp. 119-143.
- LINTVELT, Jaap. « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », dans Christiane Lahaie et Pierre Hébert (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : Lectures d'Anne Hébert : Aliénation et contestation*, n° 1, 1999, pp. 49-59.
- _____. « Le début et la fin de *L'enfant chargé de songes* d'Anne Hébert : polysémie d'un voyage identitaire », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, (97) 2007, pp. 131-143.
- LOSCO-LENA, Mireille. *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Université Stendhal, 2010, 232 p.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise. « *Kamouraska*, "la fausse représentation démasquée" », *Voix et Images*, vol. 4, n° 3, 1979, pp. 460-478.
- MAGUREAN, Anca. « Le double rôle de l'apparition chez Anne Hébert », dans Isabelle Boisclair (dir.). *Les Cahiers Anne Hébert : La revenance chez Anne Hébert*, n° 11, 2011, pp. 31-47.
- MARCHEIX, Daniel. *Le Mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'Instant même, 2005, 544 p.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte. « L'auteur et ses double : à la recherche de "L'inconnu de la Seine" / scène dans *L'Enfant chargé de songes* », dans Christiane Lahaie (dir.), *Les Cahiers Anne Hébert : Anne Hébert et la critique*, n° 4, 2003, pp. 115-128.
- NAZAIRE GARANT, France. *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, Édition Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), 1988, 183 p.
- NIJBOER, Catrien. « L'interartistique dans l'œuvre d'Anne Hébert: *L'Enfant chargé de songes* », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, pp. 397-410.

- PATERSON, Janet M. *Anne Hébert : Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.
- PUCCINI, Paola. « L'ailleurs dans l'univers romanesque d'Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, pp. 421-432.
- OUELLETTE, Gabriel-Pierre. « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975, pp. 241-264.
- ROBERT, Guy. *La poétique du songe : introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*, Montréal, A.G.E.U.M., coll. « Cahiers », n° 4, 125 p.
- ROY, Lucille. *Entre la lumière et l'ombre. L'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Éditions Naaman, coll. « Thèses ou recherche », 1984, 201 p.
- TANGUAY, Annie. « L'enfant chargé de songes et de lectures », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Les Cahiers Anne Hébert : Legs d'Anne Hébert – Lectures, intertextualité, transmission*, n° 13, 2014, pp. 55-70.
- THOMAS, Jean-Pierre. « L'Enfer d'un paradis remémoré dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Études littéraires*, vol. 42, n° 1, 2011, pp. 67-79.
- VANASSE, André. « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, pp. 441-448.
- WHITFIELD, Agnès. « *Kamouraska* ou la confession occultée », dans *Le Je(u) illocutoire: forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, pp. 119-161.
- WYCZYNSKI, Paul. *Poésie et symbole : perspectives du symbolisme : Emile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert : le langage des arbres*, Montréal, Librairie Déom, 1965, 252 p.

Sur les auteurs romantiques ou symbolistes

AMIOT, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illuminisme*, Paris, Librairie Nizet, 1982, 443 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, 1604 p.

_____. *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, 1691 p.

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, 480 p.

BERG, Christian. « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34, pp. 119-135.

BOUGAULT, Laurence. *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005, 396 p.

CATTAUI, Georges. « Comme Mallarmé... » dans Kopp, Robert et Dominique de Roux (dir.), *Pierre Jean Jouve*, L'Herne, Paris, 1972, pp. 162-164.

CLANCIER, Georges-Emmanuel. *De Rimbaud au surréalisme : panorama critique*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1953, 494 p.

CLAUDEL, Paul. *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, édition établie et annotée par Charles Galpérine et Jacques Petit, 1680 p.

DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française : 1895-1914*, Toulouse, Éditions Privat, coll. « Universitas », 1960, 532 p.

EIGELDINGER, Marc. « Baudelaire et le rêve maîtrisé », *Romantisme*, 1977, n°15, « Mythes, rêves, fantasmes ». pp. 34-44.

FONGARO, Antoine. *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Éditions Champion, 2004, 446 p.

FOREST, Philippe. *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1989, 128 p.

GOURMONT, Rémy de. *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, 270 p.

GRAUBY, Françoise. *La création mythique à l'époque du Symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1994, 336 p.

GOT, Maurice. *Théâtre et symbolisme. Recherche sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*, Paris, Le Cercle du Livre, coll. « Les grandes études », 1955, 344 p.

GUEx, André. *Aspects de l'art baudelairien*, Genève, Slatkine, 2003 [1934], 198 p.

GUYAUX, André. « Le Texte de la lettre "du voyant" », *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et de musiciens (XIX^e - XX^e siècles)*, Actes du colloque de la Sorbonne des 29-30 mars 1996, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, pp. 57-76.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2004, 348 p.

MALLARMÉ, Stéphane. « Crise de vers », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Éditions Gallimard, 2003, pp. 247-260.

MARCHAL, Bertrand. *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin Éditeur, coll. « Lettres Sup. », 2011, 240 p.

MELANÇON, Joseph. *Le spiritualisme de Baudelaire*, Ottawa, Éditions Fides, 1967, 185 p.

MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995, 498 p.

MOCKEL, Albert. *Esthétique du Symbolisme*, précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, 256 p.

PRÉVOST, Jean. *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris, Mercure de France, 1953, 382 p.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, édition établie, présentée et annotée par André Guyaux, 1101 p.

STARKIE, Enid. « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6, pp. 131-138.

STEINMETZ, Jean-Luc. « Phases d'un délire », dans André Guyaux (dir.), *Cahiers de littérature française*, n° 2, « Rimbaud », Octobre 2005, pp. 81-95.

SZILÁGYI, I. P. « Significatif silence » : le blanc typographique en écriture poétique », *Écritures du silence*, n° 5, 2009, pp. 105-118.

TAULIAUT, Yannick. *L'Invisible théâtral : de Shakespeare à Ibsen et Strindberg. Pour une nouvelle dramaturgie de l'intériorité*. Paris, Orizons, 2013, pp. 51-52.

TOTIBADZÉ-SHLIKASHVILI, David. *L'Âme symboliste : Les fleurs mystiques des poètes oubliés*, Paris, L'Harmattan, 2006, 350 p.

WIRTH FUSCO, Susan. *Syntactic Structure in Rimbaud's Illuminations : A Stylistic Approach To The Analysis of Form In Prose Poetry*, Mississippi, Roman Monographs inc., 1990, 177 p.

ZUYLEN, Marina van. « Monomanie à deux : "Mademoiselle Bistouri" et le dialogue de Baudelaire avec l'insensé », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, pp. 115-130.

Sur la maladie en littérature et en sociologie

ADAM, Philipe et Claudine Herzlich. *Sociologie de la maladie et de la médecine*, Armand Colin, coll. « 128 », 2004 [1994], 128 p.

DANOU, Gérard. *Le corps souffrant. Littérature et médecine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1994, 286 p.

DE ALMEIDA-FILHO, Naomar. « Modèles de la santé et de la maladie : remarques préliminaires pour une théorie générale de la santé », *Ruptures, revue transdisciplinaire en santé*, Vol. 11, n° 1, 2006, pp. 122-146.

DETREZ, Christine. *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2002, 257 p.

GAILLARD, Françoise. « Le discours médical pris au piège du récit », *Études françaises*, vol. 19, n° 2, 1983, pp. 81-95.

GRISI, Stéphane. *Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Intelligence du corps », 1996, 268 p.

SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, 106 p.

STERLIN, Carlo. « Pour une approche interculturelle du concept de santé », *Ruptures, revue transdisciplinaire en santé*, Vol. 11, n°1, 2006, pp. 112-121.

Sur les théories ou approches littéraires

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1960], 183 p.

_____. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1963 [1942], 265 p.

CHELEBOURG, Christian. *Le surnaturel : poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, 267 p.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 315 p.

COLLOT, Michel. « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, pp. 79-91.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1989 [1790], 576 p.

RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, 288 p.

Dictionnaires

BLOCH, Oscar et Walter von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, 736 p.

LITTRÉ, Paul-Émile. *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1987 [Nouvelle édition], t. 6.

ROBERT, Paul et Alain Rey. *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1990, t. 8.

PACHE, René (dir.), *Nouveau dictionnaire biblique*, Vevey, Éditions Emmaüs, 1979 [1961], 808 p.